

Sandra Sofia Machado Koutsoukos

No estúdio do fotógrafo. Representação e auto-representação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX.

Volume I

Tese de Doutorado apresentada na pós-graduação em Multimeios, do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para a obtenção do título de Doutor em Multimeios.

Orientadora: Profa. Dra. Iara Lis Schiavinatto.

Campinas

2006

Este exemplar é a redação final da Tese defendida pela Sra. **Sandra Sofia Machado Koutsoukos**, e aprovada pela Comissão Julgadora em 01/12/2006.

Profa. Dra. Iara Lis Schiavinatto
- Orientadora -

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

K849n Koutsoukos, Sandra Sofia Machado.
No estúdio do fotógrafo: representação e auto-
representação de negros livres, forros e escravos no
Brasil da segunda metade do século XIX. / Sandra Sofia
Machado Koutsoukos . – Campinas, SP: [s.n.], 2006.

Orientador: Iara Lis Schiavinatto.
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de
Campinas,
Instituto de Artes.

1. Retratos. 2. Fotografia. 3. Escravos. I. Schiavinatto,

Título em inglês: "In the studio of the photographer: representation
and self-representation
of free blacks, freed people and slaves in Brazil in the second half of
the nineteenth century"

Palavras-chave em inglês (Keywords): Portraits – Photography -
Slaves

Titulação: Doutor em Multimeios

Banca examinadora:

Prof. Dr^a Iara Lis Schiavinatto

Prof. Dr^a Lilia Moritz Schwarcz

Prof. Dr^a Valéria Alves Esteves Lima

Prof. Dr. Robert Wayne Andrew Slenes

Prof. Dr. Fernando Cury de Tacca

Prof. Dr^a Solange Ferraz de Lima(suplente)

Prof. Dr. Paulo Kühl(suplente)

Data da defesa: 01 de Dezembro de 2006

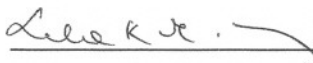
Programa de Pós-Graduação: Multimeios - fotografia

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

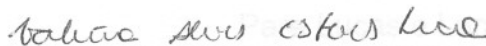
Defesa de Tese de Doutorado em Multimeios, apresentada pela
Doutorando(a) **Sandra Sofia Machado Koutsoukos** - RA 915489, como parte dos requisitos
para a obtenção do título de **DOUTOR EM MULTIMEIOS**, apresentada perante a Banca
Examinadora:



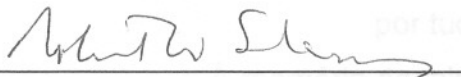
Profa. Dra. Iara Lis Franco Schiavinatto - DMM/IA
Presidente/Orientador



Profa. Dra. Lilia Katri Moritz Schwarcz - USP
Membro Titular



Profa. Dra. Valéria Alves Esteves Lima - UNIMEP
Membro Titular



Prof. Dr. Robert Wayne Andrew Slenes - IFCH/UNICAMP
Membro Titular



Prof. Dr. Fernando Cury de Tacca - DMM/IA
Membro Titular

200804760

Para Lucas e Lara,
por vocês serem quem são.
Para Sidney,
por tudo, de novo e sempre.
À memória da minha avó Sylvia,
cujas fotos me trazem saudosas lembranças
de histórias ouvidas e outras vividas.

RESUMO.

A proposta desta tese é estudar as representações e auto-representações de pessoas negras livres, forras e escravas produzidas em estúdios de fotografia no Brasil da segunda metade do século XIX. Argumento que uma pessoa negra livre, ou forra, que aparece naquelas fotos vestida à moda europeia de então, não o fazia devido à sua suposta “aculturação”, mas como estratégia de se proteger e tentar se fazer aceita por uma sociedade na qual o preconceito racial e a discriminação dominavam. As fotos dos escravos, estudo em três categorias: primeiro, fotos de escravos domésticos que foram levados aos estúdios por seus senhores, os quais queriam aquelas fotos nos seus álbuns de família; segundo, fotos que foram exploradas na chave do “exótico” e vendidas como souvenir a estrangeiros; e, terceiro, fotos etnográficas que foram produzidas para servirem de suporte à teorias racistas então em voga. O último capítulo desta tese, trata das fotos dos presos dos dois álbuns da “Galeria de condenados”, procurando traçar o caminho da feitura dos álbuns (o próprio fotógrafo era um dos detentos) e os motivos para a sua montagem. Nas categorias analisadas, a intenção é explorar os diferentes sentidos, usos e circulação daquelas fotos, assim como tentar perceber os meios que as pessoas negras nelas retratadas tinham para participar, num certo nível, na composição das suas próprias imagens.

ABSTRACT.

The objective of this dissertation is to study the representations and self-representations of free blacks, freed people and slaves produced in the studios of photographers in Brazil in the second half of the 19th century. I argue that free and freed black people who appear in these pictures dressed in European fashion did not choose to do so because of their supposed acculturation, but rather as a strategy to protect themselves and to achieve their aims in a society in which racial prejudice and discrimination were pervasive. Regarding the pictures of slaves, they belong to three categories; first, there are the domestic slaves who were pictured because their masters wanted them to appear in family albums; second, there are the pictures of black people taken to be sold to foreigners as *souvenirs* because of their supposed exoticism; third, there are the ethnographic photos intended to illustrate the racist theories then emerging. The last chapter of the dissertation deals with the pictures of convicted criminals collected in two albums, called the “Galeria de condenados”, seeking to describe the process of composition of such albums (the photographer was himself a criminal) and the reasons for their making. In all types of pictures analysed, the aim is to explore their different meanings, uses and modes of circulation as well as to seek to understand the ways in which the black people who had their photos taken were able to participate, in some degree, in the composition of their own images.

ÍNDICE:

Volume I:

RESUMO.....	ix
ABSTRACT.....	xi

AGRADECIMENTOS.....	p. 1
---------------------	------

APRESENTAÇÃO.....	p. 4
-------------------	------

CAPÍTULO 1: A FOTOGRAFIA NO BRASIL NO SÉCULO XIX.

1.1. Pequeno histórico.....	p. 13
1.2. O aprendizado da fotografia por meio dos periódicos e manuais.....	p. 39
1.3. No estúdio do fotógrafo, o rito da pose.....	p. 51
1.4. Os álbuns de família.....	p. 67

CAPÍTULO 2: ENTRE LIBERDADE E ESCRAVIDÃO, NA FOTOGRAFIA.

2.1. Álbuns imaginados.....	p. 74
2.2. Ser livre, parecer livre.....	p. 77
2.3. Negros livres, forros e escravos no estúdio do fotógrafo.....	p. 83
2.4. A exploração dos “tipos de pretos”.....	p. 103
2.5. “Tipos de pretos” no estúdio do fotógrafo.....	p. 105
2.6. O caso das amas.....	p. 121
2.7. Aluga-se, vende-se, compra-se, precisa-se: de ama.....	p. 127
2.8. O “aleitamento mercenário” – as teses dos doutores em Medicina.....	p. 142
2.9. Leite de mãe, ou de ama.....	p. 158
2.10. Uma relação de “afeto”?.....	p. 161
2.11. As amas no estúdio do fotógrafo.....	p. 172

CAPÍTULO 3: NA CASA DE CORREÇÃO DA CORTE, A “GALERIA DE CONDENADOS”.

3.1. Identificando criminosos.....	p. 186
3.2. A “Galeria de Condenados”.....	p. 200

3.3. Na Casa de Correção da Corte, o aprendizado de um <i>photographo</i>	p. 204
3.4. Uma galeria de histórias.....	p. 221
3.5. O <i>photographo</i> também era um <i>condemnado</i>	p. 231

EPÍLOGO.....	p. 234
--------------	--------

BIBLIOGRAFIA:

Fontes primárias manuscritas citadas.....	p. 237
Fontes primárias impressas citadas.....	p. 237
Manuais e guias de fotografia do século XIX.....	p. 239
Livros de viajantes e de memórias do século XIX.....	p. 241
Teses e textos de medicina do século XIX.....	p. 242
Livros e textos sobre fotografia.....	p. 244
Livros e textos sobre história do negro.....	p. 253
Bibliografia complementar.....	p. 256

Volume II:

Álbum de Imagens (Anexo)

LISTA E FONTES DAS IMAGENS.....	p. 1
Álbum de Imagens.....	p. 15

AGRADECIMENTOS:

Estas são as páginas que se deixa para escrever por último. Não são menos difíceis. Corre-se sempre o risco de esquecer alguém. Para começar, agradeço à FAPESP, que me proporcionou os três anos e meio de bolsa de pesquisa de doutorado. Aos diversos funcionários das Instituições nas quais pesquisei também tenho que agradecer. No Rio de Janeiro, aos funcionários da Biblioteca Nacional (sobretudo das seções de Iconografia e de Manuscritos), do Arquivo Nacional (em especial, a Sátiro Nunes, Rosane Coutinho e Valéria Morse), da Faculdade de Medicina, do Museu Histórico Nacional, do Real Gabinete Português de Leitura, do IHGB e do Instituto Moreira Salles. Em São Paulo, no Museu Paulista, contei com a ajuda de Tatiana Vasconcelos dos Santos (Serviço de Documentação) e Andréa de Moraes Cavalheiro (Difusão Cultural). Em Recife, na Fundação Joaquim Nabuco de Pesquisas, Rosi Cristina da Silva foi particularmente atenciosa. Em Campinas, na Unicamp, aos funcionários das bibliotecas do IA, do IFCH e Central, e aos funcionários do Arquivo Edgard Leuenroth. No IFCH, no Cecult, Luciana Barbeiro me ajudou a digitalizar as fotos para o projeto, em fins de 2001, e a organizar uma apresentação em power-point, em 2002.

No semestre de pesquisa que passei na Universidade de Michigan, a profa. Dra. Sueann Caulfield, do Dep. de História da UMICH, me conseguiu uma carteira de pesquisadora visitante, a qual me deu acesso às bibliotecas da Universidade. Sueann Caulfield e Elizabeth Martins organizaram um evento na Universidade, no qual pude expor e discutir parte do meu trabalho. Às duas e aos seus dois filhos, Joshua e Benicio, devo ainda a boa companhia de vizinhos nos meses que estive com minha família em Ann Arbor.

Na Unicamp, o prof. Dr. Fernando Cury de Tacca permitiu que eu freqüentasse o seu concorrido curso “Fotografia e Ciências Humanas” (em 2001), me apresentando a assuntos que eu entendia pouco. Tacca, de uma certa maneira, ajudou a dar forma ao conteúdo do projeto inicial, ao me convidar para

publicar uma parte do trabalho que eu havia escrito (como trabalho final da disciplina) na *Revista Studium*, da qual é editor. Fernando de Tacca participou ainda do exame de qualificação (em meados de 2005), junto à profa. Dra. Sílvia Hunold Lara, a quem agradeço a leitura e os comentários cuidadosos. Minha orientadora, a profa. Dra. Lara Lis Schiavinatto, foi uma agradável surpresa. Eu não a conhecia, e a idéia de me indicarem para uma orientadora que eu não escolhera, me assustava. Mas Lara é extremamente atenciosa e generosa com os orientandos, e com os alunos em geral, o que tornou a nossa relação orientadora e orientanda muito mais fácil e prazerosa do que supus a princípio. Com seu olhar crítico, Lara acompanhou de perto todos os caminhos da pesquisa e as várias versões do texto.

Marli Marcondes e Marcelo Eduardo Leite foram os colegas de doutorado com os quais troquei mais “figurinhas” – referências bibliográficas, dúvidas tiradas, etc. Marli e Tina Gonzalez (também envolvidas no processo de redação de suas próprias teses de doutorado) me divertiram com seus e-mails bem-humorados, aos quais nomeei “pausa da tese”. Outra amiga que tenho que agradecer é à Ivone Gallo, também por e-mails bem-humorados, por bate-papos eventuais, pela cumplicidade e força, assim como por algumas referências bibliográficas. Na fase final do trabalho com as imagens, Patrícia Kenney e Richard McFadden, bons vizinhos e também amigos, me deram dicas preciosas sobre os mistérios do photoshop. E Pat, sempre que pode, dá uma paradinha aqui em casa para um café e troca de idéias, um alívio nos meses de trabalho solitário da redação do texto final.

A família – meus pais e sogros – me abrigou por diversas “férias de pesquisa” no Rio de Janeiro, para onde eu ia com marido e dois filhos. Minha sogra Ermelinda, minha cunhada Verônica e minha sobrinha Vanessa entreteram meus filhos por numerosos dias, enquanto eu “fugia” para o Arquivo Nacional, Biblioteca Nacional, etc. Nos fins de semana no Rio, íamos para a casa dos meus pais, em Jacarepaguá, para divertidos banhos de piscina na companhia do meu velho grego Jean e comidinha especial para netos. Minha mãe/amiga Valeria, que sempre procura me apoiar em tudo que faço, continua sem entender

muito bem o caminho de meus interesses: anos de balé clássico, um ano de faculdade de filosofia, graduação em Bellas-Artes (com enfoque em Design de móveis), mestrado em Artes (com tese sobre o mobiliário e demais trastes das residências cariocas da primeira metade do século XIX), e agora fotos de pessoas negras do XIX, livros sobre história da amamentação, teses de medicina do XIX, histórias de detentos e prisões, etc? Fazer o quê? Felizmente, tenho interesses variados, o que pode garantir que jamais ficarei entediada. Contudo, um olhar mais atento e imparcial verá um caminho natural nos meus interesses, estudos e textos. Ou não. Deixemos como está.

Agora, os “daqui de casa”. Iza me ajuda a fazer a casa funcionar já faz dez anos. Com ela eu conto para manter a imagem, que espero ter, de “dona-de-casa e mãe perfeita” e dar conta de tudo. Sidney, companheiro de tantos anos, me apoiou em mais uma tese (também, eu acompanhei as quatro dele!); e, mais uma vez, em numerosas conversas e broncas, me estimulou a ir até o fim. Sidney, “traça” antiga do Arquivo Nacional, me ajudou muito quando, em dezembro de 2002 e janeiro de 2003, dei início à pesquisa sobre a “Galeria de condenados” e seus presos, no AN. Ele se entusiasmou com o assunto e me indicou caminhos preciosos, o que me poupou meses de “grama”. À sua dedicação como companheiro, marido e pai dos nossos filhos não tem agradecimento que chegue. Falando neles, Lucas (13 anos) e Lara (quase 10 anos) passaram parte de suas vidas vendo a mãe às voltas com a tese do doutorado. Sim, Lara, teses terminam um dia! Lucas, sempre solícito e curioso, me ajudou muito com os mistérios do computador (que não é o meu forte, admito) e com o trato das imagens. Felizmente, eu tenho esse garoto para me ajudar, massagear meus ombros e, ainda, me trazer um chazinho. Enquanto isso, Lara anima a todos, com seu sorriso constante, dançando, sapateando e cantando pela casa. Obrigada, filhotes! Pela sua paciência (e existência), essa tese é dedicada a vocês e ao seu pai.

No mais, agradeço aos membros da banca examinadora. Perdão se me esqueci de agradecer a alguém, mas preciso parar por aqui.

Sandra S. M. Koutsoukos. Campinas, 23 de setembro de 2006.

APRESENTAÇÃO:

No início de 2001, comecei a me interessar por dois assuntos a respeito dos quais eu sabia muito pouco: a história da fotografia e a leitura de imagens fotográficas. Na época, a minha idéia era estudar as figuras infantis (brancas e negras) retratadas nas fotografias antigas, quando percebi, em alguns daqueles retratos, as amas-de-leite (e amas-secas) negras que seguravam as crianças e os seus olhares que pareciam transmitir muito mais do que “falavam” as fotografias. Várias daquelas amas eram escravas cuja indumentária, muitas vezes de um luxo europeizado, e o arranjo das cenas dos retratos não condiziam com a sua situação social, mas cujos rostos, expressões e posturas denotavam a sua posição, revelavam a sua identidade e podiam também ajudar a revelar parte de sua história.

Na década de 1860 o retrato fotográfico se tornara uma espécie de objeto de desejo das pessoas das diversas raças e classes sociais, já que poderia mostrar status, honra e distinção e satisfazer seu desejo de ser eternizado em um pedacinho de papel. Como objeto, o retrato se tornou uma mercadoria de troca, em espécie, entre fotógrafo e cliente, e de afeto e amizade entre cliente e conhecidos. Para os negros nascidos livres e os libertos, que se fizeram retratar como os brancos, vestidos, penteados e posando à moda européia, com códigos de representação e comportamento tomados inicialmente emprestados do outro, aquela era ainda uma tentativa de trilhar seu caminho dentro de uma sociedade branca, exigente e racista. O negro livre e o liberto procuravam a sua dignidade também através da imagem. Em se tratando de fotos de escravos produzidas em estúdios, estudo três categorias: fotos de escravos domésticos, levados aos estúdios pelos seus senhores e freqüentemente também retratados à moda européia – em imagens que iriam fazer parte dos álbuns das famílias a que eles pertenciam –, e categoria da qual fazem parte as fotos das amas-de-leite; fotos da chave do exótico – imagens que seriam vendidas como souvenir, nas quais escravos (e/ou forros pobres) posam como modelos; e fotos usadas como

documentos etnográficos em trabalhos científicos.¹ As fotos da chave do exótico apresentam uma visão um tanto romântica da escravidão; aquelas eram imagens de uma sociedade que se pretendia civilizada, onde não vemos escravos sendo castigados, machucados, ou mesmo exaustos e suando com o trabalho muitas vezes excessivo. Naquele tipo de foto, o profissional também montava o aparato e registrava aquilo que lhe interessava registrar, incluindo comportamentos “civilizados”, como apertos de mão, por exemplo. Nas três categorias, a idéia é também encontrar indícios da contribuição dos sujeitos, junto aos fotógrafos, na construção do que poderia ser o “seu retrato”.²

Pretende-se, portanto, estudar as diferentes formas de representação e auto-representação das pessoas negras livres, forras e escravas feitas em estúdios de fotografia no Brasil da segunda metade do século XIX. Delimitei a produção de retratos para os que foram feitos em estúdios, pois me intrigava a história de se construir, no interior de um ateliê, uma cena que poderia ser (à primeira vista) mais facilmente conseguida no espaço público das cidades. Afinal, as paisagens naturais já estavam lá, a luz natural também, assim como as negras de ganho com seus tabuleiros de frutas das fotos exploradas na categoria do exótico, etc. Ao começar a investigar sobre o assunto nos manuais escritos pelos fotógrafos do período, entendi que a construção de uma cena em estúdio tinha a ver também com o nível de controle que o profissional teria sobre o retrato. Ali ele tinha o *tempo* e o *material* para ajeitar, enquadrar, iluminar a cena e o retratado para preparar todo o processo fotográfico. A reprodução de uma cena que poderia ter sido feita ao ar livre, mas que era montada em estúdio (como a simulação de passeios de barcos, ou os bancos nos falsos jardins) tinha ainda a

¹ Parti da divisão de categorias de fotos de pessoas negras feita em KOSSOY, Boris e CARNEIRO, Maria Luiza Tucci, *O olhar europeu. O negro na iconografia brasileira do século XIX*. São Paulo, Edusp, 2002.

² A idéia de “assepsia” e “ordem” nas fotos exóticas produzidas em estúdios é explorada por alguns autores estrangeiros, sobretudo por WILLIS, Deborah e WILLIAMS, Carla, *The black female body. A photographic history*. Philadelphia, Temple Univ. Press, 2002 e ALINDER, Jasmine, *Picturing themselves: an interdisciplinary examination of nineteenth-century photographs of brazilian slaves*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de História da Arte na The University of New Mexico, em Albuquerque, Novo México, em julho de 1994.

ver com a própria idéia de (auto-) representação daquelas pessoas; idéia de representação que caminhava junto com o meio fotográfico e as suas possibilidades naquele momento.³

Pesquisadores nacionais importantes como Boris Kossoy, Ana Maria Mauad, Pedro Karp Vasquez e George Ermakoff, para citar alguns, publicaram trabalhos nos quais trataram de imagens fotográficas de pessoas negras no Brasil.⁴ Como eles, eu tinha a proposta de olhar as diferentes categorias de fotos como *documentos históricos*, por assim dizer. Em dado momento, me veio a idéia de investigar a possibilidade de olhar todas as categorias também como *retratos pessoais*. Susan Sontag, em *Regarding the pain of others*, escreveu que “fotografar é enquadrar, e enquadrar é excluir”.⁵ Logo, para lidar com aquelas fotos tanto como *documentos históricos*, assim como *retratos pessoais*, era necessário olhar o que estava enquadrado nas fotos, da mesma forma que tentar descobrir e olhar o que ficara de fora. Para tal, era preciso procurar saber do “outro lado” das imagens, da vida daquelas pessoas, mostrar que um homem negro livre ou um liberto no Brasil oitocentista muitas vezes se vestia e posava como o homem branco, sim, mas que aquela havia sido uma necessidade, para que ele tentasse se fazer aceito (ou, ao menos, tolerado) pela sociedade na qual ele vivia. Procurar saber das histórias das amas-de-leite, dos seus filhos negros, das histórias por trás das histórias que via. Enfim, a intenção também era a de tratar aqueles personagens como *sujeitos* das fotografias que tentava explorar, pois, sobretudo, me incomodavam comentários sobre os modelos das fotos/souvenir que, supostamente, teriam sido usados, pelos fotógrafos, como “objetos de cena”; modelos que “não se mostraram”, que “não se deram a ver”.⁶

³Sobre o assunto em MAUAD, Ana Maria, “Imagem e auto-imagem no Segundo Reinado”, em ALENCASTRO, Luiz Felipe de, *História da vida privada no Brasil: Império*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p. 182-231, p. 223.

⁴ Os trabalhos desses, e de outros autores, estão listados na bibliografia e aparecerão, oportunamente, no decorrer do texto.

⁵ SONTAG, Susan, *Regarding the pain of others*. Nova York, Picador, 2004, p. 46.

⁶ Sobre o assunto: CUNHA, Manuela Carneiro da, “Olhar escravo, ser olhado”, em AZEVEDO, Paulo Cesar de e LISSOVSKY, Mauricio [et. ali], *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr.* São Paulo, Ed. Ex Libris Ltda., 1988, p. XXIII e LEVINE, Robert M., “Faces of brazilian slavery: the cartes de visite de Christiano Júnior”, em *The Americas*, volume 47, n.2 (out., 1990), pp. 127-159. É importante ressaltar aqui que os dois trabalhos citados são trabalhos mais antigos, que seguiam a corrente comum de pensamento da época.

Eu queria poder provar que *sim*, que eles “se mostraram”, que “se deram a ver” e que foram, talvez tanto quanto os brancos que posaram para suas fotos em estúdios particulares, os *sujeitos* daqueles retratos.

No entanto, logo percebi que para analisar as diferentes categorias de fotos eu teria que passar por diversos estágios de pesquisa; um certo grau de interdisciplinaridade seria inevitável. Como falar de retratos do século XIX no Brasil, sem pesquisar a história da fotografia em geral? Como falar de estúdios de fotografia, sem pesquisar periódicos e manuais de época? Como falar de amas-de-leite, sem ler algumas teses de doutores em medicina do período, tão dedicados ao tema da amamentação? Ou falar de escravos, sem conhecer um pouco da bibliografia sobre escravidão? Ou falar em fotos “exóticas” e “etnográficas”, sem pesquisar algo nos livros e textos de antropologia? A surpresa (e o susto) maior foi quando pus as mãos nos dois álbuns da “Galeria de condenados”, constantes da Coleção Dona Theresa Christina na Divisão de Manuscritos da Biblioteca Nacional (no RJ). Surpresa, pela riqueza, qualidade e quantidade de fotos. Susto, pelo trabalhão que eu não contava que iria ter. Como falar daquelas fotos? Falar o quê, se eu nem sequer imaginava para quê os álbuns haviam sido montados? Por onde começar?

No Rio de Janeiro, em fins de 2002, principiei a procura por pistas no Arquivo Nacional, no qual dei início às buscas por qualquer informação sobre a “Galeria” e seus presos. Comecei com as “minutas de ofícios”, dos anos de 1870 a 1876, do diretor da Casa de Correção da Corte (penitenciária na qual foram feitas as fotos dos álbuns), e prossegui com as “minutas e anexos” de diferentes seções, os livros de contabilidade, os livros da “série Justiça” (chancelaria e comutação de penas), as petições de graça, várias das numerosas caixas GIFL (com documentos diversos), e os relatórios ministeriais (estes em microfilme, na Biblioteca Nacional – RJ, e já disponíveis na internet), também dos anos de 1870 a 1876. A insistência pelo período entre 1870 e 1876 se deveu ao fato de eu haver notado, ao ler e reler a parte manuscrita existente em cada página dos álbuns (sob a foto do preso), que alguns condenados que ficaram por apenas um ou dois meses na Correção, no início da década de 1870, haviam sido

fotografados; enquanto que os que deram entrada nas décadas de 1850 e 1860, e estavam nas fotos, estavam ali cumprindo penas mais longas. Logo, era possível que as fotos dos presos da “Galeria” tivessem sido **todas** tiradas no início da década de 1870.

Tenho que acrescentar ainda que essa parte da pesquisa foi muito enriquecida (assim como todo o resto, acredito) com o semestre que passei pesquisando nas Bibliotecas da Universidade de Michigan (UMICH), em Ann Arbor (EUA), em 2004. Em Michigan, pude ter acesso a títulos raros que dificilmente conseguiria encontrar no Brasil, como vários dos numerosos manuais de fotografia do século XIX, além de periódicos importantes, entre eles, o francês *La Lumière* e o inglês *The Year Book of Photography and Amateurs Guide*, para citar dois exemplos.

Para tratar de um tema que pode se mostrar tão vasto, como as fotos de pessoas negras produzidas em estúdios no Brasil oitocentista, dividi a redação do texto em três capítulos. No primeiro, faço um pequeno histórico da fotografia no século XIX e sua chegada ao Brasil, abordo o aprendizado (possível no período) adquirido pelos novos fotógrafos nos ateliês de outros fotógrafos, através de muito erro e uma boa dose de acerto, e da literatura, disponível no Brasil e no exterior, que eram os manuais sobre fotografia (escritos pelos profissionais do meio) e os periódicos (jornais, revistas e anais) que tratavam do assunto e de tudo que se relacionava com ele; na parte seguinte, exploro como funcionavam os estúdios e o processo que envolvia o arranjo da pose e da cena. Finalizo o capítulo 1 com um pequeno histórico dos álbuns de família. A idéia nesse capítulo foi a de traçar um caminho, abordando a chegada do meio fotográfico no Brasil, o aprendizado dos novos profissionais neste meio, a ida do cliente ao estúdio e o acondicionamento daqueles retratos nos álbuns.

No capítulo 2 abordo algumas relações entre liberdade e escravidão na fotografia. Início tratando da necessidade que havia para uma pessoa negra livre e uma forra de *parecer* livre, para que ela pudesse tentar se fazer aceita pela sociedade e, dessa forma, tentar abrir nela o *seu espaço*. Comparo algumas fotos de negros livres e de negros forros com fotos de escravos domésticos; aquelas

eram fotos nas quais os pés, calçados ou descalços, costumavam expor a condição social do retratado. Pelo menos, os símbolos *pé descalço* ou *sapato* eram dessa forma exibidos e entendidos. Exceção feita para as fotos de amas-de-leite e de amas-secas que, em fotografia, não costumavam mostrar os pés. Como a esmagadora maioria das fotos de escravos domésticos que encontrei retratam as amas, nesse momento do trabalho exponho a longa pesquisa que fiz sobre o assunto. No texto, tento traçar a complexidade do tema da amamentação (por mãe, por ama, por animal, por objeto) à época, e os problemas que advinham dele para as partes envolvidas: o bebê branco, o bebê negro, a ama, a mãe do bebê branco, o resto da família senhorial e os doutores em medicina do período, chegando, por fim, às fotos das amas que posaram nos estúdios dos fotógrafos, não por livre iniciativa, mas porque foram ali levadas pelos seus senhores e/ou patrões. A pesquisa e o texto tão longo sobre as amas foram necessários para tentar entender por quê aquelas fotos foram construídas de uma forma que se pretendia tão “positiva” – fotos que tentavam passar uma idéia de harmonia e afeto, num período em que já se condenava o uso de amas-de-leite e se tentava estimular a construção da imagem da “nova mãe”, a mãe branca que amamentaria seus próprios filhos.

Ainda dentro do capítulo 2, trato das fotos (de escravos e, muito provavelmente, também de forros pobres) que foram comercializadas como souvenir – nas quais se procurava explorar o que foi classificado na chave do “exótico” –, e das fotos etnográficas, que foram exploradas como coletas de dados e *evidências* da inferioridade da raça negra em trabalhos “científicos”, os quais sustentavam teorias racistas então em voga. O capítulo 2 sustenta a análise de todas as categorias inicialmente delimitadas; nele, na ausência de um álbum de fotos específico, monto alguns “álbuns imaginados”, seguindo o curso da análise de cada categoria: um álbum de negros livres, forros e escravos domésticos, um álbum de “typos de pretos” (com as fotos “exóticas” e/ou etnográficas), um álbum de amas. Esse recurso se fez necessário pela impossibilidade de encontrar, num único álbum, exemplos de todas as categorias, ou mesmo de algumas delas. A ausência de um álbum específico no capítulo 2 também teve a ver com o tipo de

análise que me propus fazer – isto é, a análise da representação dos tipos de negros diversos da sociedade.

O capítulo 3 é sobre as fotos dos álbuns da “Galeria de condenados”. Nesse capítulo inicio tratando das diferentes formas de se *marcar a identidade* de um criminoso, desde o tempo em que se marcava o próprio corpo do criminoso, com ferros e mutilações, passando pelo retrato falado, pela fotografia (como as que foram feitas para a “Galeria”), pelo método de fotografia judiciária sistematizado por Alphonse Bertillon, chegando à dactiloscopia (identificação digital). Após essa introdução ao capítulo 3, começo as investigações sobre o aprendizado do misterioso fotógrafo dos condenados da “Galeria” e tento “dar voz” a alguns dos presos negros, fazendo uso de histórias que encontrei no Arquivo Nacional.

O leitor há de perceber que cada capítulo, e mesmo as partes que compõem cada capítulo, têm uma certa autonomia. Tal autonomia foi proposital. Gosto da sensação de que foram várias pesquisas numa só. Gosto do resultado de que são vários textos num só. Todos possuem um certo grau de autonomia, poderiam ter sido transformados no tema único da tese; porém, todos se ligam e se completam.

Assim, pesquisei principalmente nas bibliotecas e no Arquivo Edgard Leuenroth, da Unicamp (em Campinas); no Arquivo Nacional, na Biblioteca Nacional, no IHGB, no Museu Histórico Nacional, na biblioteca da Academia Nacional de Medicina, no Real Gabinete Português de Leitura e no Instituto Moreira Salles (no Rio de Janeiro); na coleção de Militão Augusto de Azevedo, no Museu Paulista (em São Paulo); na Fundação Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (no Recife); e nas bibliotecas da UMICH (MI, EUA). Na cata às imagens, encontrei sutis diferenças entre as coleções. A Biblioteca Nacional possui algumas poucas fotografias avulsas; algumas de “typos de negros”, incorporadas à Coleção Dona Theresa Christina. Ainda na Biblioteca Nacional, como já mencionado, encontram-se os álbuns da “Galeria de condenados”. No Arquivo Nacional, as fotografias avulsas se constituem em 249 retratos no formato cartão-de-visitas (c. 6,5 x 10 cm) e 74 no formato carte-cabinet (c. 11 x 16,5 cm), além de

alguns pequenos acervos privados doados por famílias abastadas, como os Werneck, os Afonso Pena, e outras. No IHGB vi uns poucos álbuns de celebridades, que eram colecionados por várias pessoas no período, contendo fotos que eram colocadas à venda nas casas fotográficas e livrarias, figurando a família imperial brasileira, entre outros monarcas e fidalgos estrangeiros, assim como artistas e padres. O Instituto Moreira Salles possui boa coleção de fotos “exóticas” e “etnográficas”. No Museu Histórico Nacional encontra-se uma parte da série de fotos “de typos exóticos” feita por Christiano Júnior em meados da década de 1860. No Museu Paulista, a Coleção de 12.000 retratos, produzida e organizada por Militão Augusto de Azevedo, diz respeito aos clientes brancos e negros que freqüentavam o ateliê do fotógrafo – desse total, cerca de 30 a 35% é de fotos de pessoas negras.⁷ Por fim, na Fundação Joaquim Nabuco, a Coleção Francisco Rodrigues é composta de 17.000 retratos, os quais originalmente encontravam-se dentro de álbuns de numerosas famílias brancas, amealhados durante anos pelo colecionador Francisco Rodrigues – do total de 17.000 retratos, cerca de apenas 5% deles é de pessoas negras, na maioria empregados e (vários ainda) escravos dos donos dos álbuns.⁸ A Fundação Joaquim Nabuco preserva alguns daguerreótipos e ambrótipos, além dos citados álbuns; estes últimos, na esmagadora maioria já sem as fotos, por motivos de conservação.⁹

A seleção das fotos analisadas nos três capítulos se fez, muitas vezes, pela necessidade de destacar, ou mesmo de reafirmar, pontos levantados no decorrer do texto. Em outros casos, era a imagem localizada que direcionava o caminho da pesquisa e o assunto a ser tratado. No decorrer da apresentação das imagens, tentei ainda variar, apresentando, na medida do possível, fotos de locais diferentes

⁷ Estimativa feita por mim, baseada na análise das fotos digitalizadas pelo Museu Paulista. Portanto, esses números podem variar um pouco.

⁸ Estimativa também feita por mim, baseada na análise das provas-contato disponibilizadas em 16 volumes na Fundação Joaquim Nabuco. Novamente, de fato, esses números podem variar um pouco.

⁹ A Fundação Joaquim Nabuco (Recife), por motivos de conservação e preservação do material, retirou as fotos dos álbuns. Pelo que fui informada, apenas um álbum da Coleção Francisco Rodrigues foi mantido com os retratos da família ao qual pertenceu (família Arthur Siqueira Cavalcanti). Esse álbum foi assim mantido para que possa ser exposto quando de algum evento; no entanto, ele não contém nenhuma foto de pessoa negra, apenas os retratos dos membros brancos da família.

(sobretudo dos principais centros no período: Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador e Recife), assim como de diferentes casas fotográficas. Foram muitos caminhos. O fôlego foi mantido, assim como o interesse pelo inesgotável assunto. Mas, como já me disseram, “pesquisa a gente não acaba, pesquisa a gente pára. E escreve”.

CAPÍTULO 1: A FOTOGRAFIA NO BRASIL NO SÉCULO XIX.

1.1. Pequeno histórico.

No livro *L. J. M. Daguerre (1787-1851). The world's first photographer*, Helmut e Alison Gernsheim iniciam o texto transcrevendo uma interessante história relatada pelo químico Jean Baptiste André Dumas e publicada no *The Illustrated London News*, em 26 de junho de 1851, logo após a morte de Daguerre:

“Um dia em 1827, após dar uma aula na Sorbonne, o famoso químico Jean Baptiste André Dumas (1800-84) foi abordado por uma senhora que parecia estar muito preocupada. ‘Senhor Dumas’, ela disse, ‘eu preciso lhe fazer uma pergunta de vital importância para mim. Eu sou a esposa de Daguerre, o pintor. Ele está há algum tempo obcecado com a idéia de que ele pode fixar as imagens da câmera. Ele está sempre com esse pensamento; ele não consegue dormir à noite por causa dele. Eu estou com medo que ele esteja perturbado da cabeça. O senhor, como homem da ciência, acha que isso pode ser feito, ou ele está maluco?’

‘No presente estado do nosso conhecimento’, replicou Dumas, ‘isso não pode ser feito; mas eu não posso dizer que será sempre impossível, nem dizer que o homem está maluco por tentar’.”¹⁰

Louis Jacques Mandé Daguerre, assim como outros que faziam experimentos quase simultâneos, em diferentes locais, não estava maluco e conseguiu, no início de 1839, fixar as primeiras imagens da “realidade” (e repetir o feito com sucesso). A notícia da invenção de Daguerre se espalhou de Paris para

¹⁰ *Illustrated London News*, 26 de julho de 1851. Londres. Citado em GERNSEIM, Helmut e Alison, *L.J.M. Daguerre (1787-1851). The world's first photographer*. Cleveland e Nova York, The World Publishing Company, [1956; 1a. edição], p.1. As traduções dos textos originalmente em inglês, ou em francês, foram feitas por mim.

a Europa e o resto do mundo. No Brasil, o *Jornal do Commercio*, de 1 de maio de 1839, publicado na cidade do Rio de Janeiro, chamaria a atenção para a novidade que tornaria possível a rápida fixação de um mundo infindável de imagens e ajudaria a abrir as portas para uma nova era de invenções e avanços tecnológicos. No texto do jornal, falava-se da fixação de imagens “sem palheta nem lápis, sem preceitos artísticos nem dispendio de horas e dias, (...), sem mover a mão, sem abrir os olhos e até dormitando, (...)”.¹¹ O daguerreótipo rapidamente se tornaria um sucesso, pois proporcionava uma representação “fidedigna” da realidade.¹²

Mas a nova técnica ainda levaria um tempo para atravessar o oceano e ser apresentada aos “brasileiros”. O método em si (os detalhes da técnica) permaneceria em segredo por alguns meses, pois Daguerre queria ganhar tempo para que François Arago, físico e Ministro do Interior, que apresentara sua descoberta na Câmara dos Deputados na segunda sessão de 1839, em 15 de junho, lhe conseguisse uma recompensa do governo francês pela invenção.¹³ Apenas em 17 de janeiro de 1840 o *Jornal do Commercio* pôde dar continuidade às novidades, descrevendo a experiência do abade Louis Compte, que seria o autor do primeiro daguerreótipo tirado no Rio de Janeiro, no Brasil e na América do Sul, que registrou o Paço Imperial com a tropa formada à sua frente:

¹¹ *Jornal do Commercio*, 1 de maio de 1839, p.2. Rio de Janeiro. Mantenho a grafia da época nas citações nas quais faço uso de fontes primárias.

¹² É importante ressaltar que, apesar de Louis Daguerre ter levado os “louros” pela invenção, outros pesquisadores/cientistas também faziam, quase simultaneamente, experiências com objetivos semelhantes, ou seja, tentar fixar imagens “reais”, como Fox Talbot (na Inglaterra), Hippolyte Bayard (como Daguerre, também na França) e Hercule Florence (na vila de São Carlos, atual Campinas, no Brasil). Gisele Freund observou que tais experiências, acontecendo simultaneamente em locais diferentes, sugerem que a fotografia veio atender a uma necessidade daquele período. FREUND, Gisele, *Photography and society*. Boston, David R. Godine, Publisher, INC., 1980, p. 28.

¹³ Sobre o assunto: DAGUERRE, Louis, *An historical and descriptive account of the various processes of the Daguerreotype and the Diorama*. Nova York, Kraus Reprint Co., 1969 (cópia do manual original de Daguerre, de 1839, publicado em Londres). Daguerre conseguiria uma pensão anual vitalícia de 6,000 francos e Niépce Junior, filho do sócio de Daguerre, Nicéphore Niépce, que havia morrido anos antes, em 1833, mas que havia feito Daguerre se interessar e pensar na possibilidade do processo, lhe exibindo e passando suas próprias idéias e experiências com a “heliografia”, 4,000 francos. Muitos autores atribuem inclusive a autoria do descobrimento do processo do daguerreótipo tanto a Daguerre quanto a Niépce (pai).

“Finalmente passou o daguerreótipo para cá os mares, e a photographia, que até agora só era conhecida no Rio de Janeiro por theoria, he-o actualmente também pelos factos que excedem quanto se tem lido pelos jornaes tanto quanto vai do vivo ao pintado. Hoje de manhã teve lugar na hospedaria Pharoux hum ensaio photographico tanto mais interessante, quanto he a primeira vez que a nova maravilha se apresenta aos olhos dos Brasileiros. Foi o Abbade Comptes quem fez a experiência. (...) He preciso ter visto a cousa com seus próprios olhos para se poder fazer idéia da rapidez e do resultado da operação. Em menos de nove minutos o chafariz do Largo do Paço, a praça do Peixe, o mosteiro de São Bento, e todos os outros objectos circumstantes se acharão reproduzidos com tal fidelidade, precisão e minuciosidade, que bem se via que a cousa tinha sido feita pela própria mão da natureza, e quasi sem intervenção do artista”.¹⁴

Em poucos meses, várias cidades, em vários países, começaram a explorar as possibilidades da nova invenção, principalmente suas possibilidades comerciais. No Brasil, o então jovem imperador D. Pedro II (que tinha, em 1840, quatorze anos), incentivador, curioso e estudioso da novidade, presenciara a demonstração de Comptes e imediatamente se interessou pela máquina, logo tratando de adquirir uma. Como fotógrafo amador, o imperador faria diversos experimentos com fotografia, por amor e devoção à ciência e à arte.¹⁵ E, com o tempo, o seu interesse em fotografar e ser fotografado viria a estimular o gosto em se ter retratado por fotógrafo (e não mais apenas por pintores e miniaturistas) nas elites locais. Iniciaria-se uma demanda cada vez maior, aos poucos sendo atenuados os receios de algumas pessoas em relação à “mágica” da fotografia.¹⁶ O interesse do imperador por determinado fotógrafo, e os anúncios dos profissionais publicados em jornais e almanaques, exaltando suas especialidades

¹⁴ *Jornal do Commercio*, 17 de janeiro de 1840. Rio de Janeiro. No daguerreótipo a imagem era formada sobre uma fina camada de prata polida, aplicada a uma placa de cobre e sensibilizada em vapor de iodo, sendo apresentada em luxuosos estojos decorados – estojos inicialmente de madeira revestida de couro, e, pouco mais tarde, também em “baquelite”, uma espécie de resina – com passee-partout de metal dourado em torno da imagem e com a face interna forrada, geralmente, de veludo. O estojo fechado media aproximadamente 7,5 cm de largura por 9 cm de altura; e a foto do modelo, aproximadamente 5,5 cm por 6 cm.

¹⁵ Sobre o assunto: SCHWARCZ, Lilia Moritz, “A revolução do daguerreótipo entre nós”, em *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo, Cia. das Letras, 1998, pp.345-355.

¹⁶ Sobre o assunto: TURAZZI, Maria Inez, *Poses e trejeitos; a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*. Rio de Janeiro, Funarte/Rocco, Min. da Cultura, 1995.

e técnicas, podia garantir o bom andamento de um estúdio entre os membros da elite local. Ana Maria Mauad observou que a moda do retrato foi aceita no Brasil, assim como as demais modas que vinham do estrangeiro, para “enquadrar nosso comportamento e para nos fornecer molduras para nossas próprias imagens”.¹⁷ Rapidamente, muitos fotógrafos estrangeiros invadiram a Corte e outras cidades brasileiras, fugindo talvez da concorrência profissional que havia em seus países de origem, em busca de fortuna e sucesso no mercado que se abria, e/ou atraídos pela diversidade possível de temas, dada a beleza “pitoresca” do país, já descrita antes e ao mesmo tempo por numerosos viajantes e registrada em desenhos e litografias aquareladas.¹⁸ Por conta do novo mercado, seria a produção da fotografia em forma de retrato a que mais se exploraria comercialmente no Brasil, seguida pela produção de vistas e paisagens, e pelo registro das obras públicas (feito sob encomenda dos governantes locais, que queriam poder provar a “modernidade” do país).

O retrato daguerreótipo dos primeiros anos apresentava alguns inconvenientes, vários dos quais resolvidos com o passar dos anos, como veremos: ele reproduzia tudo em preto e branco, o tempo de exposição era excessivamente longo e feito sob o sol (o que impossibilitaria retratos nítidos por algum tempo ainda), ele era peça única (como também o era a pintura em miniatura) e, dependendo do ângulo que se olhava, refletia quase como um

¹⁷ MAUAD, Ana Maria, “Entre retratos e paisagens: modos de ver e representar no Brasil oitocentista”, em *Revista Studium* (revista eletrônica: www.studium.iar.unicamp.br), número 15, acessado em março de 2004.

¹⁸ Para se ter uma idéia, em 1847 a cidade do Rio de Janeiro contava com apenas 3 estúdios (fixos) de fotografia. Em 1857, o Rio de Janeiro tinha 11 estúdios. Em 1864, eram 30 estúdios. Em Londres, em 1851, havia 12 estúdios; em 1857, eram 150; e em 1866, 284. Sobre o assunto: VASQUEZ, Pedro Karp, *D. Pedro II e a fotografia no Brasil*. Rio de Janeiro, Fundação Roberto Marinho; Companhia Internacional de Seguros, 1985, p.20. Um dos primeiros a chegar aqui foi o suíço Abraham Louis Buvelot, que trabalhou como pintor e professor de pintura em Salvador desde 1840. Porém apenas em 1846, no Rio de Janeiro e associado a um tal “Prat”, Buvelot anunciou a abertura de um ateliê dedicado à fotografia. O português Joaquim Insley Pacheco, em 1849, já atuava em Fortaleza (transferindo-se mais tarde para o Rio de Janeiro). Francisco Napoleão Bautz chegou à cidade do Rio de Janeiro no final da década de 1830 para trabalhar como “pintor retratista de Paris”. Ali ele dava lições de desenho e pintura. Em 1846, Bautz anunciou a abertura de seu ateliê de fotografia. Boris Kossoy citou ainda o fotógrafo itinerante norte-americano Charles DeForest Fredricks, que esteve em Belém em 1846. Pouco depois Fredricks mudou-se para São Luís e, em 1847, estava em Recife. Em 1848, anunciava em Salvador, seguindo depois para a Corte. Sobre o assunto: KOSSOY, Boris, *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro. Fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2002.

espelho, além de se quebrar com alguma facilidade. Para o cliente, o pior de todos os inconvenientes era o de que, naqueles primórdios, para adquirir seu retrato pessoal em forma de daguerreótipo ele tinha que permanecer absolutamente imóvel por longos vinte minutos, sob o sol, muitas vezes com os olhos fechados, olhos que depois poderiam ser retocados na foto e representados abertos.¹⁹ Outros, arregalavam terrivelmente os olhos, para garantir que não piscariam e para tentar suportar a luz.²⁰ Se o modelo quisesse parecer “vivo” na foto, e não um borrão fantasmagórico, ele tinha que ficar absolutamente parado, imóvel, como morto. Como morto, para parecer vivo.

Os resultados da técnica do daguerreótipo foram por algum tempo ainda insatisfatórios, o que suscitaria muitas críticas e sátiras, principalmente em jornais, como os franceses *Charivari* e o *La Caricature*, que capricharam nos textos e caricaturas sobre o daguerreótipo. No *Charivari*, de 10 de setembro de 1839, três dias após a primeira demonstração pública do invento por Daguerre, um jornalista, debochando da parafernália necessária para se fazer o registro, escreveu que este requeria a assistência de dois especialistas em mecânica, três químicos, e quatro cientistas de especialidades diferentes, além da presença do inventor, para que se obtivesse um resultado.²¹ Em 1840, Daumier fez a litografia “Paciência é a virtude dos asnos”;²² nela o artista satirizaria o longo tempo de exposição requerido pelos daguerreotipistas e suas máquinas (**imagem 1**, no **Álbum de Imagens**). Em “O talento vem dormindo”, outro caricaturista foi ainda mais longe na questão do tempo que demandava o processo e desenhou o daguerreotipista

¹⁹ Pedro Vasquez alega que se falar em tal quantidade de minutos, então necessária para o tempo de pose de um retrato, é exagero, já que só “uma estátua” conseguiria ficar imóvel por tantos minutos. VASQUEZ, Pedro Karp, *O Brasil na fotografia oitocentista*. São Paulo, Metalivros, 2003, p. 25. De qualquer forma, devido a esse empecilho técnico (do tempo que demandava a fixação de uma imagem, fosse ela de que natureza fosse), no início o sistema do daguerreótipo não conseguia registrar figuras humanas em movimento. Mas, como consta que o tempo de pose diminuiu rapidamente, logo também essa dificuldade seria superada – em 1842, Mme. Lavenue, uma das primeiras mulheres retratistas pelo método do daguerreótipo em todo o mundo, com estúdio montado no Rio de Janeiro, anunciou no *Jornal do Commercio* que era capaz de tirar um retrato em “um minuto à sombra”. Citado em KOSSOY, Boris, *op. cit.*, p.199.

²⁰ Sobre o assunto: NEWHALL, Beaumont, *The history of photography*. Boston, Nova York, Toronto; The Museum of Modern Art, 1997.

²¹ Citado em GERNSEIM, Helmut e Alison, *L. J. M. Daguerre...*, *op. cit.*, nota 122, p.102.

²² Daumier teria feito mais de 35 litografias usando o tema do daguerreótipo. Em SCHARF, Aaron, *Art and photography*. Londres, Allen Lane The Penguin Press, 1969, p. 19.

deitado tirando um cochilo, enquanto a máquina trabalhava para registrar a imagem (**imagem 2**).

É claro que a novidade do daguerreótipo, apesar de suas inconveniências iniciais, fez com que os artistas-pintores se sentissem, de alguma forma, ameaçados. Consta que o pintor Paul Delaroche, ao ver pela primeira vez um daguerreótipo, teria exclamado: “A partir de hoje a pintura está morta”.²³ Porém, ao mesmo tempo em que ameaçava o ganha-pão dos pintores, principalmente dos pintores miniaturistas, e provocava reações ridicularizantes, como a de Daumier, a fotografia também causava curiosidade. Afinal, era uma técnica que finalmente vinha unir homem e máquina, arte e ciência, aspectos que davam um atrativo especial àquela peça bonita, única e “fiel”. Pesquisas e experimentos simultâneos foram feitos em vários lugares – todos visando aprimorar a técnica da fotografia, diminuindo o tempo de exposição, tornando a imagem mais nítida e definida e o trabalho mais rápido e menos caro. Novas máquinas, novos processos químicos, diversas experiências surgiram. Com a dedicação incansável dos novos profissionais, o tempo de pose diminuiria continuamente; do início até meados da década de 1840 chegaria a 60 segundos, contra os alegados vinte minutos (sob o sol) quando dos primeiros experimentos de 1839. Os custos diminuía, a demanda pelo retrato em forma de daguerreótipo aumentava e novos estúdios iam sendo abertos nas diversas cidades.

A fotografia, apesar dos avanços, ainda continuava a retratar em preto e branco, um detalhe que animava o ataque de artistas-pintores e seus partidários. Porém, em maio de 1842, o inglês Richard Beard patenteou um método de aplicar cores ao daguerreótipo, empregando estênceis e pigmentos em pó.²⁴ Fotógrafos, como Noel P. Lerebours (em 1843),²⁵ publicaram nos anos seguintes, em seus

²³ Citado em: CASTLE, Peter, *Collecting and valuing old photographs*. Londres, Bell & Hyman, 1979, 2a. edição, p. xiii (na introdução).

²⁴ VASQUEZ, Pedro Karp, *O Brasil na fotografia oitocentista*. São Paulo, Metalivros, 2002, p. 288. Nesse livro, Pedro Vasquez faz um detalhado mapeamento da cronologia internacional da fotografia no século XIX, listando todos os avanços e pequenas descobertas de profissionais e curiosos de diferentes países, pp. 286-293. Maria Inez Turazzi, em *Poses e trejeitos*, op. cit., dá uma detalhada cronologia da fotografia no Brasil e das exposições nacionais e mundiais, pp. 243-257.

²⁵ LEREBOURS, Noel P., *A treatise on photography*. Nova York, Arno Press, 1973 (cópia da edição original de 1843).

manuais, suas experiências e resultados bem sucedidos, e métodos variados de colorir daguerreótipos. Conforme o tempo de pose diminuía, as expressões dos modelos se tornavam menos duras, menos “máscaras mortuárias”, o que também agradava.²⁶ Em pouco tempo, principalmente devido à diminuição do tempo de pose, os retratos daguerreótipos (colorizados, ou não) se tornaram objeto de status e de desejo de muitos. Em pouco tempo, passaram a ser considerados objetos de arte. Novamente, o que estaria em questão aqui, no entanto, era não só o retrato definido e fiel, a mágica que captava e aprisionava a imagem do indivíduo, ou o sutil colorido (muitas vezes, com detalhes em ouro), mas o próprio estojo que continha o daguerreótipo, e o fato de que aquela jóia era cópia única – vide **imagens 3 e 4**.

Uma década após o físico inglês William Henry Fox Talbot ter começado a desenvolver a técnica do calótipo²⁷ (em meados de 1840), consta que um fotógrafo alemão “inventou” a primeira técnica para retocar um negativo. O alemão teria apresentado ao público duas versões do mesmo retrato – um retocado, e outro não – na Exposição Universal que ocorreu em 1855 em Paris. Aquela fora a segunda Exposição Universal, mas a primeira onde ocorreu uma exposição de fotografia. A partir dali, em pouco tempo (com o aperfeiçoamento rápido da técnica), a fotografia poderia satisfazer dois interesses opostos: quando interessasse a *verdade*, a máquina seria imparcial, apresentaria o registro “verdadeiro”; quando ao cliente interessasse algum retoque, como a eliminação de uma ruga, ou o “clareamento” da tez, um fotógrafo hábil no retoque, ou um auxiliar pintor, poderiam satisfazê-lo.²⁸ Susan Sontag, em *On photography*, ressaltou que a “novidade” de que a câmera podia “mentir” fez com que o ato de se retratar se tornasse ainda mais popular.²⁹

²⁶ SCHARF, Aaron, *Art and photography*, p. 20.

²⁷ Calótipo: processo de reprodução fotográfica em que o papel era tratado, antes da exposição, com iodeto de prata e, depois, submetido a uma solução de ácido gálico, ácido acético e nitrato de prata.

²⁸ Sobre o assunto: LEMOS, Carlos, “Ambientação ilusória”, em MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (organização), *Retratos quase inocentes*. São Paulo, Nobel, 1983, p. 55.

²⁹ SONTAG, Susan, *On photography*. Nova York, Picador, 1990, p.86. Susan Sontag fez também um comentário e uma pergunta interessantes: uma pintura falsa (uma a quem a atribuição é falsa) falsifica a história da arte; já uma fotografia falsa (uma que foi retocada, ou que teve a cena “montada”), falsifica a realidade. Para a fotógrafa Julia M. Cameron, a fotografia poderia ser

O daguerreótipo, o ambrótipo³⁰, o ferrótipo³¹, entre poucas outras técnicas, foram processos explorados comercialmente no Brasil.³² Tais técnicas disputavam o mercado, tanto nas cidades grandes, como no interior, pela insistência e tino comercial de fotógrafos itinerantes, que visitavam engenhos e fazendas em busca de novos clientes.³³ O procedimento comercial variado ajudaria a impulsionar a entrada da fotografia no cotidiano das pessoas de diferentes lugares, e de diferentes posses.

Via de regra, para avisar ao público acerca das especialidades dos estúdios, os fotógrafos, assim que iniciavam suas atividades, lançavam mão da publicidade. Muitos anunciavam nos jornais locais, destacando sempre suas especialidades, dando a localização da casa e o horário de funcionamento. Caso quisesse, e pudesse, investir mais no espaço da propaganda, ele podia esclarecer se tinha sido pupilo de algum fotógrafo um tanto famoso, se tinha ganho alguma medalha, se tinha fotografado alguma personalidade, podia descrever o “conforto” do ateliê, o que o salão de poses tinha para oferecer em termos de “trastes” e,

qualificada como arte porque, assim como a pintura, ela procura o “belo”. Já o fotógrafo Henry Peach Robinson afirmava que fotografia é arte porque ela pode “mentir”. E Sontag pergunta: a arte e a fotografia, portanto, poderiam ser “belas e mentirosas”? p.86 e pp.126-129.

³⁰ Ambrótipo: processo desenvolvido pelo inglês Frederick Scott Archer, em 1851. O ambrótipo empregava negativos de vidro de colódio úmido subexpostos e montados, dentro de um estojo (muitas vezes tão luxuoso quanto qualquer daguerreótipo), sobre um fundo negro, para que produzisse um efeito visual de positivo. Mesmo consistindo em um método mais barato do que o daguerreótipo (chamado, por vários, de “daguerreótipo dos pobres”), o ambrótipo ainda era financeiramente inacessível para boa parte da população. As medidas do ambrótipo eram as mesmas do daguerreótipo: aproximadamente 7,5 cm x 9 cm, o estojo e 5,5 x 6 cm, o retrato.

³¹ Ferrótipo: processo desenvolvido pelo norte-americano Hamilton Smith, em 1856. O ferrótipo consistia numa imagem produzida pelo processo de colódio úmido sobre uma fina plaqueta de ferro esmaltada com laca preta ou marrom. Pelas pequenas dimensões de um retrato feito sob essa técnica e pela sua resistência, já que consistia numa plaqueta de ferro, o ferrótipo foi bastante usado para ser enviado à amigos e parentes distantes, dentro de cartas. Por ter sido um método ainda mais barato do que o ambrótipo, teve uso considerável pelos que não podiam pagar pelos processos mais caros e, devido a isso, foi também considerado “vulgar” pelos mais abastados.

³² O daguerreótipo foi inventado em 1839, o ambrótipo em 1851, o ferrótipo em 1853, os processos sobre papel, como o de Talbot, foram quase contemporâneos do daguerreótipo, mas os diferentes processos conviveram entre si, de formas diferentes, nos diferentes países. Sobre o assunto: VASQUEZ, Pedro K., *O Brasil na fotografia oitocentista*, op. cit., p. 29.

³³ Sobre o assunto: VASQUEZ, Pedro, “Olha o ‘passarinho!’”, em LEON, Ponce de (organização), *O retrato brasileiro; fotografias da coleção Francisco Rodrigues 1840-1920*. Rio de Janeiro, Fundação Nacional de Arte/Núcleo de Fotografia e Fundação Joaquim Nabuco/Departamento de Iconografia, 1983, p.29.

ainda, uma lista de preços dos serviços oferecidos.³⁴ Os que tinham vitrine caprichavam na exposição dos trabalhos e nos anúncios convidativos, por vezes sobrecarregando visualmente as vitrines, o que devia acabar por chamar mais a atenção dos transeuntes. Nas paredes das salas de espera dos estúdios, eram expostas fotos emolduradas; nos móveis, álbuns-mostruário. Quem tinha feito retrato de alguma personalidade, o colocava em local de destaque. Nas fotos da sala de espera, o cliente deveria se inspirar, procurando a sua representação ideal; mas toda aquela exposição também advertia o interessado sobre a qualidade do trabalho do estúdio.

Muitos fotógrafos se esforçavam para ter e conservar a fidelidade do público. Os que puderam montaram verdadeiros “palácios” com mármore, pinturas especiais, mobiliário luxuoso, viveiros de pássaros, plantas raras. Tudo ali reunido serviria para distrair das preocupações a alma do visitante e dar ao seu rosto uma expressão de calma e felicidade, que seria registrada na fotografia. As experiências dos diferentes fotógrafos continuaram a acelerar cada vez mais o tempo usado na produção dos retratos. Era preciso diminuir o período de exposição, para torturar menos o modelo, obter resultados melhores e conquistar a clientela. O fotógrafo tinha que entender um pouco de química, de ótica, de mecânica e, se possível, ter capacidade de invenção para que pudesse contribuir no progresso da técnica fotográfica.³⁵

O daguerreótipo introduzira um novo modo de representação, a imagem “mecânica”, que, assim como acontecia com a pintura, demandava tempo e produção artesanal, e baseava sua organização formal, sua estrutura, na tradição “herdada” da pintura. O daguerreótipo, assim como as demais técnicas que o seguiram, tomara emprestado muitas de suas idéias de composição dos quadros pintados, do que havia sido feito, até então, para representar famílias, casais e personagens sós.³⁶ Mas a “popularização” da fotografia se deu quando da

³⁴ STARL, Timm, “A new world of pictures: the daguerreotype”, em FRIZOT, Michel (edição) *A new history of photography*. Könemann, 1998, pp. 33-57, p.44

³⁵ SAGNE, Jean, *L'atelier du photographe (1840-1940)*. Paris, Presses de la Renaissance, 1984, p.28.

³⁶ SAGNE, Jean, “All kinds of portraits”, em FRIZOT, Michel (editor), vários autores, *A new history of photography*. Könemann, 1998, p.110.

invenção da impressão da imagem em papel, mais barata, e se criou o negativo e a possibilidade de se obter diversas cópias de uma mesma fotografia. O papel albuminado, desenvolvido por Blanquart-Evrard (em 1850, na França)³⁷ e o colódio úmido, desenvolvido por Frederick Scott Archer (por volta de 1851, na Inglaterra),³⁸ possibilitariam a multiplicação da imagem, mas também teriam papel principal no aumento do número de ateliês fotográficos.³⁹ Em 1854, na França, Adolphe Eugène Disdéri construiu uma câmera com diversas objetivas, desenvolvendo as possibilidades de uso de uma mesma chapa. A novidade de Disdéri, a carte de visite (ou cartão-de-visitas), era preparada a partir do colódio úmido e obtida por meio da engenhosa câmera com lentes múltiplas. O negativo era reproduzido numa folha de papel albuminado; após seca a folha, as fotos, que mediam aproximadamente 6 x 9,5 cm, eram cortadas e coladas cada uma num cartão de papel rígido um pouco maior do que ela, e que, normalmente, possuía o nome e a propaganda do fotógrafo no verso, que seria o logotipo do fotógrafo, a lista de prêmios e medalhas, a lista de especialidades do estúdio, etc. – **imagens 30 e 31**. Em geral, o negativo ficava guardado (esse detalhe faria parte da propaganda de muitos estúdios: a conservação das chapas), para que posteriormente o cliente, se quisesse, pudesse adquirir novas cópias.

³⁷ “O papel albuminado inventado por Blanquart-Evrard em maio de 1850, e que foi largamente usado no mundo quase até o fim do século para tirar cópias positivas, era feito pelos fotógrafos e consistia em dar uma demão de clara de ovo (albúmen) sobre o papel, sendo depois sensibilizado com nitrato de prata, quando, então, após a impressão do negativo pela luz do sol, a foto era fixada com clorido de ouro para dar a coloração típica e durabilidade. Quando da industrialização desse tipo de papel, Dresden tornou-se um grande centro de produção, com diversas fábricas”. De Dresden, o papel albuminado seguia para o resto da Europa e América. Em FERREZ, Gilberto, *A fotografia no Brasil 1840-1900*. Rio de Janeiro, Fundação Nacional de Arte, Fundação Nacional Pró-Memória, 1985, p. 222.

³⁸ LAGO, Bia Corrêa do (textos) e BURGI, Sergio (apresentação), *Augusto Stahl. Obra completa em Pernambuco e Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Ed. Capivara, 2001, p.8.

³⁹ O colódio é um líquido viscoso, à base de nitrocelulose que, diluído em éter e álcool, ficava na consistência de um filme. A placa era molhada naquela solução (com outras substâncias químicas) e era sensibilizada numa outra solução à base de nitrato. Ainda úmida, a placa era colocada na câmera, exposta, era fixada a imagem e, logo a seguir, a placa era sensibilizada com iodo de prata e outras substâncias, e dali ela era lavada e posta para secar. Dessa forma se obtinha um negativo, que possibilitava que fossem feitas numerosas cópias. E a impressão era feita em papel albuminado; o albúmen dá uma aparência brilhosa à foto que, com o tempo, pode adquirir um tom de sépia mais amarelado. Sobre o assunto: GERNSEIM, Helmut, *The rise of photography: 1850-1880. The age of collodion*. Nova York, Thames and Hudson, 1988.

Com o cartão-de-visitas popularizou-se o retrato de corpo inteiro e, com ele, o espaço vazio em volta do modelo, que, a partir daí, poderia ser usado como cenário. A fotografia em “plano médio” (com o modelo retratado de corpo inteiro, geralmente centralizado, e com espaço relativo em volta) permite a exploração do cenário (com o uso de algum mobiliário, objetos de distinção, um fundo pintado, uma coluna, uma cortina) e a apresentação de alguns símbolos de status (como uma roupa bem ajambrada – muitas vezes, da última moda –, uma jóia, um relógio com corrente, um chapéu, uma sombrinha, um sapato lustrado – indicador de uma condição social determinada –, um penteado bem elaborado – e também da moda –, além de uma pose ereta – vide **imagem 33**). No plano médio o cliente é fotografado à altura do olho do fotógrafo, dando a impressão do tamanho real, não do achatamento que causaria a câmara num ponto mais alto, ou do agigantamento, caso o ponto da câmera fosse abaixo da linha do olho. Em manual de 1855, o próprio Disdéri estabeleceria os seis princípios básicos de uma boa fotografia: 1. fisionomia agradável; 2. nitidez geral; 3. as sombras, os meios-tons e os claros bem pronunciados, estes últimos brilhantes; 4. proporções naturais; 5. detalhes nos negros (que seria a boa definição dos itens escuros); 6. beleza.⁴⁰

O novo formato e suporte logo atravessaria o oceano e se disseminaria pelo Brasil na década de 1860. Com a invenção do cartão-de-visitas e o aumento da clientela e do trabalho nos ateliês, ocorreu a divisão dos trabalhos. O colódio úmido tinha de ser preparado antes da operação, usado imediatamente para registrar a imagem e, logo em seguida, fixado para posterior revelação. A seqüência necessária na produção das fotos abriu espaço, em muitos estúdios mais sobrecarregados de trabalho, para a utilização de assistentes que se especializavam em cada fase da produção. E a sistematização do trabalho podia garantir a produção em massa a bom preço.

A atração principal do cartão-de-visita era o fato de que podia ser adquirido a partir de quatro unidades, e quantas mais se quisesse, e ser oferecido a quem se desejasse, geralmente com dedicatórias no verso. Outros eram tirados para

⁴⁰ Página 27 do segundo manual de Disdéri, *Reenseignements photographiques*, de 1855. Citado em: MCCAULEY, Elizabeth Anne, A.A.E. *Disdéri and the carte de visite portrait photograph*. New Haven e Londres, Yale University Press, 1985, p.42.

ornar a sala de visitas ou o álbum da família. Os cartões-de-visita dos conhecidos e de celebridades (estes postos à venda nos próprios estúdios ou em livrarias, incentivando as coleções) também iam para álbuns ou para porta-cartões. A maior parte dos estúdios de fotografia tinha ainda outras funções: alguns atuavam como misto de papelaria, gráfica, oficina de encadernação, ponto de vendas de molduras, álbuns, gravuras, fotografias de outros profissionais e equipamentos fotográficos. Vários ofereciam cursos sobre as diversas técnicas. E muitos, antes de se tornarem fotógrafos, haviam exercido profissões variadas, tendo sido pintores, cenógrafos (o próprio Daguerre fora pintor e cenógrafo), atores (como Militão Augusto de Azevedo, carioca que montou estúdio em São Paulo), mágicos, eletricitas, cientistas, dentistas, ourives, relojoeiro (como João Goston, em Salvador), etc.⁴¹

O avanço da técnica fotográfica diminuiria rapidamente o tempo de exposição dos modelos e o valor monetário das imagens; em pouco tempo, pessoas dos grupos sociais menos favorecidos também teriam condições de “construir” a sua auto-representação, de poderem ser retratadas em papel, da forma como queriam ser vistas e lembradas. Era a “democratização” da auto-imagem. Na forma do cartão-de-visita a fotografia se tornaria uma técnica a serviço de todos, um objeto de desejo, uma mercadoria de troca, muitas vezes de afeto e amizade, e que garantiria, a quem quisesse, a possibilidade de possuir imagens e paisagens do mundo, imagens de amigos e parentes, imagens de conhecidos e de figuras importantes admiradas e, sobretudo, a própria imagem – em um mesmo tipo de moldura, forma de circulação e suporte. Logo, teria havido também uma certa padronização da imagem de si e do outro. O mais modesto procuraria se espelhar na foto do outro para construir a sua representação. Nos estúdios que atendiam a uma clientela mais variada, de classes distintas, a visão da foto do outro, igual a ele (que, por sua vez, se espelhara na foto de outro, de classe igual ou superior), representado de maneira tão distinta, daria segurança ao mais modesto, pois mostrava que era possível aquele tipo de representação, dava

⁴¹ Sobre o assunto: KOSSOY, Boris, *Dicionário ...*, op. cit.

uma certa permissão para que ele também se (auto-) representasse daquela forma e possuísse, de fato, como sua, aquela forma de imagem.

Os anúncios dos “preços cômodos” de alguns fotógrafos procuravam atrair os menos afortunados; outros anúncios, na Corte, se dirigiam aos “amadores das artes”, ao “respeitável e ilustrado público”, às “classes elegantes e abastadas” – estavam em foco as elites do café, do gado e do açúcar, as famílias dos políticos, dos militares, dos intelectuais, dos fidalgos, o alto clero, etc., ressaltou Lygia Segala.⁴² O fato é que, em poucos anos, havia nas maiores cidades do país uma quantidade significativa de fotógrafos (na sua maioria estrangeiros), assim como de estúdios fotográficos, que se encontravam habilitados a satisfazer o desejo de ser eternizado em papel de pessoas de qualquer classe da sociedade.

Via de regra, os fotógrafos procuravam se manter em contato com o que se realizava no exterior (Estados Unidos da América e Europa) e tratavam de reproduzir aqui retratos com posturas e ambientações parecidas, em uma tentativa de aproximar tais imagens da idéia de civilização dos centros definidores/ordenadores do que se considerava o bom gosto – para bem agradar à parte mais abastada da clientela. Uma outra forma que as elites das cidades (cidades grandes, ou mesmo as elites das cidades pequenas⁴³) tinham de entrar em contato com o que se estava fazendo no exterior, era se fazendo retratar nos estúdios famosos das cidades que visitavam quando em viagem ao exterior (objeto que, por si só, podia representar um indiscutível item de distinção – **imagem 5**); após o quê, de volta ao Brasil, tratavam aquelas pessoas de “exigir” representações parecidas. Daí o porquê de os fotógrafos locais terem tentado sempre se manter em contato com o que estava sendo feito no exterior, fosse se informando com quem viajava, ou também viajando para realizar estágios em estúdios conhecidos (estágios pagos, ou uma troca de camaradagem entre colegas), ou mesmo apenas visitas aos estúdios estrangeiros mais famosos, além

⁴² SEGALA, Lygia, *Ensaio das luzes sobre um Brasil pitoresco: o projeto fotográfico de Victor Frond*. Tese de Doutorado, PPGAS – Museu Nacional – UFRJ, Rio de Janeiro, 1998, p.34.

⁴³ Geralmente, ainda, as pessoas de posses que moravam em cidades pequenas, quando viajavam às cidades grandes brasileiras, onde havia maior número de estúdios de fotografia, não deixavam passar a oportunidade de se retratar nos estúdios mais conceituados daquelas cidades. Dessa forma, é possível encontrar fotos tiradas por estúdios famosos em álbuns de famílias do interior.

de aproveitarem a oportunidade para adquirir material de fotografia mais moderno e os manuais dos profissionais mais conceituados, que podiam ainda não ter chegado aqui por outro meio, etc.⁴⁴

Annateresa Fabris observou que a elite brasileira teria deliberadamente adotado uma “série de estratégias de diferenciação, negadoras da multiplicidade”: teria continuado, por algum tempo, a privilegiar o daguerreótipo, procedimento mais caro e luxuoso, e, em seguida, passara a preferir a fotografia pintada, que garantiria a “inteligência do artista”.⁴⁵ Uma outra forma de diferenciação teria sido também a de recorrer aos passee-partouts, às molduras rebuscadas para as fotos, algumas cravejadas de pedras semi-preciosas, outras com filetes de ouro, etc., ou, ainda, a aquisição de caixinhas entalhadas ou ricos álbuns importados (muitos dos quais eram álbuns musicais). O retrato seria um jogo, que se iniciava no estúdio do fotógrafo, poderia prosseguir com os retoques e acréscimos pictóricos, suprimia, de certa forma, a distância entre as pessoas que se encontravam distantes, deixava uma lembrança concreta da imagem de um ente querido morto, e terminava nos álbuns de família, os novos depósitos da memória familiar, que se tornaram complementos indispensáveis à decoração das salas de visita das residências abastadas⁴⁶ (voltarei aos álbuns adiante). Mas, para boa parte da população, o status e a distinção certificados pela pose seriam suficientes, já que molduras e passee-partouts encareciam demais o retrato desejado.

Apesar do aparato de cena, da pose orquestrada e presa por ferros, e dos possíveis retoques no produto final, era senso comum a idéia de que o retrato fotográfico não mentia. Dentre as cartas que Charles Pierre Baudelaire escreveu para sua mãe, entre os anos de 1833-1866, uma é particularmente interessante

⁴⁴ Um bom trabalho de resgate e apresentação de retratos individuais, de grupos e de famílias norte-americanas, de diversas classes sociais, no século dezenove, é o livro de Joan Severa, no qual podemos ter uma boa idéia dos tipos de retratos, poses, ambientações e moda que se produziam num dos centros exportadores do que se presumia como “bom gosto” e, caso interesse um aprofundamento no assunto, realizar comparações com os tipos de retratos de estúdios que se produziram aqui no Brasil. SEVERA, Joan, *Dressed for the photographer. Ordinary americans & fashion, 1840-1900*. Ohio e Londres, The Kent State University Press, 1995.

⁴⁵ FABRIS, Annateresa (org.), “A invenção da fotografia: repercussões sociais”, em *Fotografia: usos e funções no século XIX*. 2ª. edição, São Paulo, Edusp, 1998, p.20.

⁴⁶ Sobre o assunto: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de, “Retratos quase inocentes”, em MOURA, Carlos E. Marcondes de (organização), *Retratos quase inocentes*. São Paulo, Nobel, 1983, p.31.

(datada de 1859), pois deixa transparecer o desejo do filho de poder ter a imagem do ser amado – a mãe idosa que morava longe –, mas também a desconfiança dele com relação às intervenções possíveis dos fotógrafos, que seriam dados a “maneirismos”, fazendo registrar fielmente os variados “defeitos” dos modelos. O filho queria um retrato fotográfico que tivesse a suavidade de um desenho e, para isso, além de escolher o profissional de confiança que faria o registro, ele teria que estar presente, orientando a mãe:

“Eu gostaria muito de ter uma fotografia sua. É uma idéia que tem me obcecado. Há um excelente fotógrafo em Havre. Mas temo que não seja possível no momento. **Eu tenho que estar presente.** Você não sabe **nada sobre eles**, e todos os fotógrafos, até mesmo os melhores, têm ridículos maneirismos. Eles consideram uma boa fotografia se verrugas, rugas, e todo defeito e trivialidade da face for tornado visível e exagerado; e quanto mais DURA é a imagem, mais eles ficam satisfeitos. E eu também quero que a face meça pelo menos um ou dois inches.⁴⁷ E apenas em Paris eles fazem do jeito que eu quero, que é, um retrato exato, mas que tenha a **suavidade** de um desenho. Mas, de qualquer forma, você vai pensar no assunto, não vai?”⁴⁸

Um detalhe particular que irritava qualquer fotógrafo, no entanto, era justamente o “querer estar presente” para auxiliar e interferir na pose do outro. O fotógrafo A. Bisbee, em manual de 1853, fala especificamente do transtorno que tal situação causava ao profissional, especialmente quando senhoras idosas vinham acompanhadas de familiares que se propunham a “ajeitá-las”. Bisbee foi enfático e ressaltou que isso jamais devia ser permitido, mas que era uma situação que devia ser contornada com persuasão.⁴⁹

Com o passar dos anos, como acontece com toda novidade, a demanda do cartão-de-visita foi diminuindo. Novos formatos iam sendo oferecidos, para que se

⁴⁷ 1 a 2 inches equivalem a 2,6 a 5,2 cm.

⁴⁸ Grifos do autor. BAUDELAIRE, Charles Pierre, *The letters of Charles Baudelaire to his mother. 1833-1866*. Nova York, Benjamin Blom, INC., 1971, p.276. Não consegui descobrir se, afinal, Baudelaire conseguiu obter a imagem da mãe em forma de fotografia. As cartas para a mãe se encerraram em 30 de março de 1866. Baudelaire morreu em 1867.

⁴⁹ BISBEE, A., *The history and practice of daguerreotyping*. Dayton, O.; L.F. Claflin & Co., 1853, pp.72-73.

conseguisse manter o interesse do público. O carte-cabinet (que media 10 x 14 cm, e 10.8 x 16.5 quando montado no cartão – **imagens 100 e 101**) foi um formato bastante explorado, pois, além de poder também ser acondicionado nos álbuns das famílias, o seu tamanho o tornava ideal para a exposição do retrato sobre os móveis da casa, dentro de uma bonita moldura. Devido às facilidades de ampliação das imagens, outros formatos foram mais ou menos usados: o promenade (9.5 x 19 cm, montado), o boudoir (12.7 x 21 cm, montado), o imperial (17.8 x 25.4 cm, montado), o panel (20.3 x 33 cm, montado). Ampliações maiores, cujos formatos por vezes nem mesmo tinham uma designação, foram também comercialmente exploradas, as medidas variando de 20.3 x 25.4 cm a 50.8 x 61 cm, ou mais.⁵⁰

Nas cidades onde eram numerosos os estúdios de fotografia, havia-os para todos os bolsos. Com a concorrência mais acirrada nas cidades maiores, era natural que nelas os preços tendessem a baixar; já nas cidades do interior, devido ao número menor de estúdios, e à dificuldade maior de se conseguir materiais fotográficos, os preços tendiam a ser maiores.⁵¹ Geralmente, os fotógrafos premiados em exposições nacionais ou internacionais, e os agraciados com o direito de usar o brasão do imperador nas suas propagandas, costumavam atender à clientela mais abastada. Na cidade de São Paulo, nas décadas de 1860 a 1880, Militão Augusto de Azevedo atendia desde os fidalgos aos indivíduos mais pobres da sociedade. Na coleção de Militão, preservada em seis livros de controle do ateliê no Museu Paulista, há cerca de 12.000 fotos, sobretudo retratos, mas também um bom número de vistas. Dentre os retratos tirados por Militão é possível encontrar-se representada tanto a nata da sociedade local, quanto pobres descalços e maltrapilhos, brancos e negros. Militão prestara ainda serviços a repartições de polícia, fotografando presos, quando solicitado. Sobretudo devido à localização central do ateliê de Militão, próximo à Igreja do Rosário, ponto de encontro da população negra e perto do cemitério dos negros, o acesso dos mais

⁵⁰ GERNSEIM, Helmut, *The rise of photography...*, op. cit., pp. 202-203.

⁵¹ Sobre o assunto: MAUAD, Ana Maria, "Imagem e auto-imagem do segundo reinado", em ALENCASTRO, Luiz Felipe de (org.), *História da vida privada no Brasil 2. Império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo, Cia. das Letras, 1997, p. 195 e 197.

pobres teria sido facilitado, além de não ser difícil de intuir que a figura do fotógrafo, e, possivelmente, a sua maneira de lidar com as pessoas daquele meio, transmitia uma certa confiança àquela parcela da população.⁵²

Diversos outros profissionais e estúdios de fotografia também alcançaram alguma fama e entraram para a história da fotografia no Brasil do século XIX. Dentre os mais conhecidos e estudados hoje, e que se dedicaram bastante à produção de retratos, temos: no Rio de Janeiro, José Christiano de Freitas Henriques Júnior (português que anos depois se mudaria para a Argentina), Joaquim Insley Pacheco (português que também trabalhou em Fortaleza e Recife), Marc Ferrez (brasileiro), Gaspar Antônio da Silva Guimarães (que também abriria sociedade em São Paulo com Joaquim F. A. Carneiro na firma “Carneiro & Gaspar”), José Ferreira Guimarães (português), Revert Henry Klumb (alemão) e Georges Leuzinger (suíço); em São Paulo, Carlos Hoenen (alemão) e Valério Vieira (brasileiro que trabalharia em Pindamonhangaba e Ouro Preto, antes de se fixar em São Paulo); em Salvador, Guilherme Gaensly (suíço que montaria também estúdio em São Paulo, no final do século XIX), João Goston (que trabalharia, depois de Salvador, também em Maceió) e Rodolpho Lindemann (sócio de Gaensly em Salvador, mas que trabalhou também em São Paulo); em Recife, João Ferreira Villela, Alberto Henschel (alemão que se tornaria uma espécie de “empresário da fotografia”, abrindo estúdios da sua “Photographia Allemã” em Recife, Salvador e Rio de Janeiro, e em São Paulo, a “Photografia Imperial”), Augusto Stahl (ao que consta, alemão, que trabalharia também no Rio

⁵² O valor da dúzia dos cartões-de-visita variou entre 1860 (quando do seu auge) e 1880 de 15 \$000 para 3\$000 (este último valor em 1883, durante uma liquidação no “Photografia Americana” de Militão). Para termos alguma noção do que poderia significar tais valores para as pessoas daquela sociedade, Cândido Granjeiro esclarece que, em 1873, o salário de um militar aposentado variava entre 25 \$000 a 40\$000 por mês. Em 1878, uma cozinheira ganhava em torno de 30\$000 por mês. Portanto, mesmo tendo barateado bastante, tais valores ainda podiam pesar num orçamento apertado. Por outro lado, um estúdio de fotografia só costumava ser visitado em poucas ocasiões, ou em ocasiões especiais. Para muitos, isso significaria, quando muito, uma ou duas vezes por ano. Sobre os retratos tirados por Militão podem ser consultados, principalmente, dois trabalhos: GRANGEIRO, Cândido Domingues, *As artes de um negócio: a febre photographica. São Paulo: 1862-1886*. Campinas, Mercado de Letras, 2000, e LEITE, Marcelo Eduardo, *“Militão Augusto de Azevedo: um olhar sobre a heterogeneidade humana e social de São Paulo (1865-1885)”*. Dissertação de mestrado defendida na Faculdade de Ciências e Letras da Unesp, Campus de Araraquara/SP, em 2002.

de Janeiro); em Belém, Felipe Augusto Fianza (italiano); e em Campinas, Henrique Rosén (sueco).⁵³

Como já brevemente mencionado, a oferta maior de serviços fotográficos em determinadas cidades acirrava a disputa dos profissionais pelo potencial mercado. Tal disputa pode ser percebida nos textos dos anúncios publicados pelos fotógrafos nos jornais locais, quando expunham o que era oferecido como serviço pelo estúdio, suas premiações pessoais, viagens recentes, etc., procurando sempre valorizar suas especialidades e o que achavam que tinham como algo mais a oferecer à clientela. Os anúncios fornecem tanto a possibilidade de se ter um panorama das aplicações e desenvolvimento da fotografia no decorrer dos anos, quanto podem dar uma idéia da competição entre estúdios de uma mesma cidade.⁵⁴ Para ilustrar a variedade de ofertas em termos de técnica e suportes, vejamos alguns exemplos, de locais e períodos diferentes:

* De João Ferreira Villela, no Recife, em 1861:

“Retratos em vidro, em papel, em pano encerado. Estes retratos são especiais para se remeterem dentro de cartas; eles reúnem a beleza da prova, a flexibilidade do pano. Retratos em couro de lustro, em lâminas de ferro, em mica. Estes retratos são especiais para se colocarem em alfinetes de peito, caçoletas, botões e anéis. Podem-se fazer até do tamanho de uma cabeça de alfinete. Retratos de daguerreótipo, de ambro-cromótipo. Esse sistema é novíssimo e desconhecido em Pernambuco de todos os outros retratistas. Retratos a óleo. Em ponto natural, e a preços razoáveis. Vendem-se também aparelhos fotográficos, e sortimentos de químicas, caixinhas e quadros”.⁵⁵

⁵³ Sobre os fotógrafos: KOSSOY, Boris, *Dicionário...*, op.cit.

⁵⁴ Seguindo essa linha de trabalho exaustivo, de levantamento e coleta de anúncios e referências de fotógrafos e casas fotográficas no Brasil do século XIX e início do XX, é exemplar o livro de Boris Kossoy, *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro...*, op. cit.

⁵⁵ Anúncio de João Ferreira Villela no “Almanaque Administrativo, Mercantil e Industrial da Província de Pernambuco”, Recife, 1861. Citado em FERREZ, Gilberto, *A fotografia no Brasil 1840-1900*, op. cit., p. 145.

No anúncio, Villela destaca o processo que seria então “novíssimo” em Pernambuco, desconhecido de outros fotógrafos, mas do qual ele tinha a fórmula. No seu estúdio seria possível ao cliente escolher entre um retrato em tamanho natural, a óleo e por preço razoável, passando por outros tamanhos e suportes, e chegando a retratos diminutos, a serem fixados em alfinetes de peito. Poucos anúncios falavam em valores; de preferência diziam “preços cômodos”, “preços reduzidos”, etc.

* De Christiano Junior, no Rio de Janeiro, em 1866:

“
 GALERIA
 PHOTOGRAPHICA E DE PINTURA
 em todos os generos

Christiano Junior participa ao respeitável publico, e a seus amigos e freguezes em particular, que tendo acabado de fazer algumas reformas em seu estabelecimento, elle se acha de novo aberto á concurrencia publica.

Ultimamente recebeu um perfeito machinismo que tira doze retratos de uma só vez, talvez o único que exista nesta capital.

Estes retratos, a que chamão – timbres-poste, – estão muito em moda na Europa para cartões de visita, de boas festas e de casamento, bem como para collocar no alto de uma carta para um amigo ou parente. Um magnífico aparelho solar está montado com proporções de fazer retratos em tamanho natural, de pé ou sentado, e logo que se acabe o primeiro retrato será exposto e se anunciará o lugar.

Desde a menor photographia (sem ser microscópica) até a maior, de tamanho natural, se faz neste estabelecimento, colorindo-se a óleo, aquarela, miniatura, pastel, etc., etc.

Tambem se fazem retratos em cenotypo.

Grande collecção dos homens mais celebres da guerra actual, bem como de outras personagens.

Variada collecção de costumes e typos de pretos, cousa muito própria para quem se retira para a Europa.

Algumas outras photographias para álbuns.

45 Rua da Quitanda 45

100 retratos.....20\$000

200 ditos.....30\$000”⁵⁶

⁵⁶ *Almanak Laemmert*, seção de “Notabilidades”, 1866. Citado em AZEVEDO, Paulo César de e LISSOVSKY, Mauricio, *op. cit.*, s. n. p.

Christiano Junior informa os valores da novidade, que apresenta na capital, em destaque. Os retratos no tamanho timbres-poste possuíam dimensões muito pequenas, o que os tornava ideais para serem colados no alto dos papéis de carta.⁵⁷ O cliente poderia encomendá-los às centenas; quanto mais encomendasse, mais vantagens, em termos relativos, teria. Christiano oferece ainda a sua (então recente) produção de fotos/souvenir, a coleção de “costumes e typos de pretos”, da qual tratarei no capítulo 2.

* De Guilherme Gaensly, em Salvador, em 1875:

“Novo estabelecimento montado com muito gosto
Photographia do commercio de
Guilherme Gaensly.

1 – Ladeira de S. Bento – 1.

Na localidade que ocupava a Illm. Sociedade Recreativa tendo sido todos os utensílios para esta nova galeria, como instrumentos, mobílias, fundos, decorações, etc., escolhidos pessoalmente na minha última viagem a Europa onde visitei os maiores estabelecimentos d’este genero, venho offerecer ao respeitável público o ATELIER melhor montado d’esta capital garantindo trabalhos perfeitos e de DURAÇÃO visto que adoptei todos os melhoramentos feitos n’estes últimos annos.

A optima collocação do ATELIER permite pela boa luz tirar constantemente bons resultados ainda nos dias chuvosos.

Sempre tem um trem especial prompto para sahir a qualquer chamado mediante prévio ajuste.

PREÇOS REDUSIDOS.

A maior colleção de vidros (vistas) da Bahia, Cartões de visita, Cartões imperiaes, Cartões Bombé, retratos maiores”.⁵⁸

⁵⁷ Os retratos no formato timbres-poste, a que Christiano Jr. se refere, podiam ser uma miniatura de cartão-de-visita, medindo 6,4 x 3,2 cm, conhecidos na Europa como mignon ou Victoria; ou mesmo ter outras medidas, as quais não consegui descobrir. Sobre os cartões mignon ou Victoria: MATHEWS, Oliver, *The álbum of carte-de-visite and cabinet portrait photographs, 1845-1914*. Londres, Reedminster Publ. Ltd., 1974.

⁵⁸ *Jornal da Bahia*, Salvador, 29 de agosto de 1875. Anúncio reproduzido de MENDES, Ricardo, “Um fotógrafo entre duas cidades”, em FERRAZ, Vera Maria de Barros (org.), *Imagens de São Paulo: Gaensly no acervo da Light – 1899-1925*. São Paulo, Fundação Patrimônio Histórico da Energia de São Paulo, 2001, p. 44.

Assim como outros fotógrafos, Gaensly investiu no espaço da sua propaganda escrita e procurou ressaltar a excelência de seu ateliê, que seria o “melhor montado” de Salvador após sua viagem à Europa, quando teria visitado os “maiores estúdios” e adquirido trastes e pinturas de fundo de último gosto. A palavra “DURAÇÃO” em letras maiúsculas tenta destacar a qualidade de seus serviços, pois uma foto mal tirada, mal revelada e/ou mal fixada, tendia a ir clareando, ou mesmo manchando, deixando a imagem “sumir”.

* De Henrique Rosén, em Campinas, em 1880:

“Chama-se, pois, a atenção das pessoas de bom gosto para as seguintes Especialidades:

1º. Retratos de tamanho natural;

2º. Retratos inalteráveis sobre porcelana (não imitação) coloridos ou em cores, transparentes e duma delicadeza excepcional, próprios para presentes em dias de anos, para o natal e ano bom, etc;

3º. Retratos Boudoir e Promenade há pouco tempo introduzidos em Paris, e muito estimados, próprios para as exmas. senhoras e *toilettes* elegantes;

4º. Retratos de crianças que são tirados instantaneamente, com a maior facilidade, por uma nova combinação química;

5º. Retratos coloridos a pastel, tamanho grande, reproduzidos de qualquer retrato antigo, por mais estragado que esteja;

6º. Grupos grandes de famílias e sociedades, por mais numerosas que sejam, tendo para isso máquinas de construção especial;

7º. Heliominiaturas, por processos aperfeiçoados;

8º. Vistas fotográficas ou desenhadas ou coloridas a aquarela, de fazendas, chácaras, jardins, etc.

Os preços serão ao alcance de todos e com 20 por cento de abatimento para as exmas. famílias que preferirem pagar a vista”.⁵⁹

⁵⁹ “A Província de São Paulo”, 3 de novembro de 1880. O sueco Henrique Rosen foi dono da “Fotografia Campineira”, fundada em 1862. Citado em FERREZ, Gilberto, *A fotografia no Brasil 1840-1900*, op. cit., p.182.

Assim como numerosos outros fotógrafos, quando podia, Henrique Rosén fazia viagens ao exterior, sobretudo à Europa, quando olhava de perto as novidades e adquiria material para a sua firma. No anúncio acima podemos ver a variedade oferecida pelo seu estúdio, numa cidade como a Campinas de 1880, povoada por fazendeiros abastados, que certamente consumiriam as novidades do estúdio ali estabelecido 18 anos antes (e para os quais o anúncio devia se dirigir), mas também uma Campinas povoada por um certo número de negros nascidos livres, assim como por numerosos forros e escravos, os quais muito mais dificilmente se dirigiriam ao estúdio do sueco.

O negativo de colódio úmido, preparado antes da operação e utilizado imediatamente, era artesanal. A partir de 1881, com a invenção das placas secas de gelatina, manufaturadas e estocadas, se agilizaria ainda mais a exploração comercial do meio fotográfico. No Brasil, este processo se firmou na década de 1880. Iniciou-se a fase das placas produzidas industrialmente, tornando indispensável a especialização dos profissionais encarregados da sua manufatura.⁶⁰ Com a crescente mecanização do sistema de feitura de uma foto, aumentou o número de fotógrafos amadores. George Eastman lançou, em 1888, a primeira Kodak: “você aperta o botão, nós fazemos o resto”, dizia a propaganda.⁶¹ As famílias mais abastadas encomendaram as suas primeiras máquinas. Houve o tempo em que o abastado mostrava o seu status ao se fazer carregar na sua chique cadeirinha por escravos vestidos de libré; em outro tempo, era chique possuir móveis de último gosto e, quiçá, possuir um piano, assim como colocar as filhas para aprender a, ao menos, dedilhá-lo;⁶² em outro, ter exposto, na sala de visitas, sobre um móvel bonito, um aparelho de estereoscópio, com sua inevitável coleção de vistas, assim como ter, também expostos na sala de visitas, os álbuns

⁶⁰ SAGNE, Jean, *L'atelier...*, *op.cit.*, p.87.

⁶¹ COE, Brian, *Pioneers of science and Discovery. George Eastman and the early photographers*. Bath (Inglaterra), The Pitman Press, 1980.

⁶² Sobre esse assunto, tratei um pouco em minha dissertação de mestrado: KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado, *A casa e a “trastaria”: história e iconografia de interiores de moradias da cidade do Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX*. Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Artes da Unicamp, sob a orientação do prof. Dr. José Roberto Teixeira Leite. Campinas, em dezembro de 1994.

com as coleções de retratos de personalidades, amigos e parentes; mas, após o anúncio de Eastman, chique era ser visto tirando fotos portando uma Kodak.

Os fotógrafos profissionais se viram obrigados a continuar com certas estratégias comerciais para conservar a clientela, como a oferta de serviços especiais, mas que não acarretariam em acréscimo no valor final, como as colorizações, os detalhes trabalhados a pincel, as ampliações, as reproduções, em papel, de daguerreótipos, ambrótipos, ferrótipos, etc., os passee-partouts, além da redução da tabela de preços. Ofereciam retratos sobre tela, papel, cristal, porcelana, marfim e tecido (tecido, na forma de lenços e roupa de cama e mesa), pinturas à aquarela, guache, ou a óleo⁶³ – todas essas opções constando de serviços diferenciados muito apreciados principalmente pelos mais abastados.⁶⁴ A atividade maior ou menor do ateliê podia ainda depender da reputação do fotógrafo, da localização e apresentação do ateliê, da clientela que ele atendia, da forma como essa clientela era atendida, da tabela de preços, sempre da qualidade dos serviços que o estúdio oferecia, mas também, até certo período, de como estava a luminosidade do dia, da estação do ano e do tempo que estava fazendo na cidade (tratarei desse assunto adiante). As novidades sempre atraíam a clientela e ajudavam a superar a concorrência, fosse em termos de tecnologia, máquinas melhores, iluminação artificial (significando rapidez no tempo de pose e no resultado final, sem alteração da qualidade), fosse em termos de novos tipos de retratos, formatos, materiais utilizados, arranjos de cena e arte final. Sobre a introdução da foto-pintura e suas vantagens tanto para o pintor quanto para o cliente, Pedro Vasquez ressaltou:

⁶³ Na verdade, desde a invenção da fotografia já era possível se aplicar cores sobre qualquer tipo de suporte. Muitas opções eram oferecidas aos clientes: diversidade técnica (daguerreotipia, ambrotipia, etc.); diversidade de apresentação (estojos e álbuns); diversidade de suporte (papel, tecido, etc.); diversidade de tamanhos (cartão-de-visitas, cartão-cabinet, etc.); diversidade de decoração (vinhetas, frisos, cores, etc.); diversidade de tipos (de raça, de classe, de gênero); e, enfim, diversidade de composição de arranjo da pose e expressões. Sobre o assunto: LEON, Ponce de (organização), *O retrato brasileiro. Fotografias da coleção Francisco Rodrigues. 1840-1920*, op. cit. A foto-pintura veio auxiliar a disfarçar as limitações do meio (seus pequenos defeitos) e cumprir a demanda pelo “retrato pintado”, espaço antes ocupado pela pintura miniatura. Sobre o assunto: SCHARF, Aaron, *op. cit.*, p.18.

⁶⁴ Sobre o assunto: LAGO, Bia Corrêa do, *op. cit.*, pp. 17-18.

“Comprovando que tinha mais uma flecha no arco, Disdéri, que já havia causado a revolução da carte-de-visite, foi responsável também pela introdução da fotopintura em torno de 1863. A photo-peinture era obtida a partir de uma base fotográfica em baixo-contraste – que tanto podia ser uma tela quanto uma cópia sobre papel – sobre a qual o pintor aplicava as tintas, geralmente guache para o papel e óleo para a tela. A técnica apresentava a vantagem de dispensar a exigência de grande talento do pintor para o difícil gênero do retrato – reduzindo sua função na maior parte dos casos à de mero colorista –, ao mesmo tempo em que liberava o cliente das fastidiosas sessões de pose exigidas pela pintura tradicional”.⁶⁵

A foto-pintura bem feita dava prestígio ao ateliê do fotógrafo, pois expunha ao público o lado “artístico” do ateliê, além de possibilitar ao cliente interessado a aquisição de um objeto que possuía um diferencial. Muitos foram os estúdios que contavam com um profissional especializado em diferentes tipos de fotos-pintura; outros estúdios contavam com o trabalho de auxiliares para este fim, ou mesmo podem ter encarregado familiares (talvez esposas e filhas) da função. No fim, portanto, teria havido foto-pintura para todos os gostos e bolsos.

Assim, vários artistas especializados em foto-pintura, empregados ou associados com os ateliês de fotografia, realizavam também os diversos retoques possíveis em fotografia, que haviam sido aperfeiçoados já desde a década de 1850, e se tornado, aos poucos, procedimentos indispensáveis em quase todos os estúdios. Mesmo alguns fotógrafos que poderiam se considerar mais puristas na arte da fotografia, fizeram uso, de alguma forma, dos procedimentos dos retoques eles mesmos, ou trataram de contratar profissional especializado. Com as técnicas do retoque era possível eliminar imperfeições no clichê ou no rosto do modelo. Podia-se suavizar uma expressão rígida, alongar um pescoço curto, cobrir cabelos brancos, clarear a pele, mas também podia-se realçar uma iluminação deficiente. Para Jean Sagne, o retoque, integrado à estratégia comercial, praticado com mais ou menos talento, prolongaria a vida dos ateliês de retratos. A aliança entre pincel e objetiva asseguraria a perenidade da profissão.⁶⁶ No interior dos ateliês ficava o cheiro forte de laboratório de química, mas podia-se também sentir o cheiro de

⁶⁵ VASQUEZ, Pedro Karp, *O Brasil na fotografia oitocentista*, op. cit., p. 46.

⁶⁶ SAGNE, Jean, *L'atelier...*, op. cit., p.248.

tintas diversas (óleo e aquarela) e se deparar com palhetas e pincéis, em meio aos trastes cênicos, às máquinas e o resto do aparato.

Muitos pintores haviam se tornado fotógrafos. Curiosidade pela nova técnica e suas possibilidades? Vontade de ganhar dinheiro mais rapidamente? Falta de talento suficiente para competir com os profissionais da fotografia? Não sabemos. O fato é que a fotografia atravessara o caminho da pintura miniaturista, fazendo com que aqueles profissionais tivessem que procurar outros meios de sobrevivência. Consta que muitos deles tornaram-se fotógrafos e, durante algum tempo, continuaram a trabalhar com as duas técnicas, até abandonar de vez a pintura miniaturista e assumir a profissão de fotógrafo, ou de foto-pintor.⁶⁷ Mas alguns artistas-pintores, possivelmente os de maior talento, ou que já tinham um certo renome, continuaram com seu trabalho. Vários pintores fizeram experiências com a fotografia, como consta ter sido o caso, na Europa, de Edgar Degas, Edouard Manet, David Octavius Hill (pintor de paisagens escocês), etc. Van Gogh, em 1888, em Arles, teria pintado o retrato de sua mãe, baseado em uma fotografia que lhe fora enviada.⁶⁸ Em *The painter and the photograph*, Van Deren Coke afirma que os pintores da segunda metade do século XIX usavam fotografias para produzir suas pinturas, muitas vezes as fotos se “revezando” com o modelo, ou mesmo sendo usada só a foto, o que ajudaria a explicar a relação estética entre pintura e fotografia. Mas, completa Van Deren Coke, existia entre os artistas pintores uma noção geral de que apenas de modelos vivos podia-se extrair aquela “qualidade intangível” que chamamos de “arte”.⁶⁹

A história da fotografia no Brasil, em especial a história do retrato fotográfico, assim como em outros países, se caracterizou pela diversidade de serviços oferecidos, pela diversidade de classes da clientela, pela abertura de estúdios extravagantes, assim como de outros mais simples, por sucessos repentinos, reverso de fortunas, falências, fechamentos de estúdios um dia

⁶⁷ Sobre o assunto: SCHARF, Aaron, *op. cit.*, p.21.

⁶⁸ Sobre o assunto: COKE, Van Deren, *The painter and the photograph*. Albuquerque, University of New Mexico Press, 1964, p.57.

⁶⁹ *Ibid.*, p.57.

famosos, mudanças de ramos de atuação, grande circulação de fotógrafos de diferentes nacionalidades e níveis de status, brigas e desentendimentos entre sócios de estúdios, quebras de sociedades (mesmo quando bem sucedidas), rivalidades e disputas inevitáveis, fofocas, mas também por amizades e camaradagens. Alguns fotógrafos passaram o estúdio para os filhos e instruíram-lhes na profissão, como consta ter feito Joaquim Insley Pacheco na cidade do Rio de Janeiro, Karl Ernst Papf (pai) e Jorge Henrique Papf (filho) em Petrópolis, e João Goston (pai e filho) em Maceió. Muitos dos fotógrafos estrangeiros, mesmo ficando no Brasil por vários anos, voltaram para seus países, por vezes levando consigo boa parte de seus registros.⁷⁰ Bem antes do fim do século XIX, a técnica fotográfica havia atingido um nível de manufatura (todo o material era produzido industrialmente) que já não requeria do profissional que ele tivesse algum conhecimento particular em química, ou mesmo em óptica. Todo o material necessário podia ser encontrado em lojas especializadas e o seu manuseio e a revelação das fotos se tornaram muito mais simples e menos trabalhosos.⁷¹

Na virada do século XIX para o XX, o cenário de nomes famosos mudaria; vários dos fotógrafos, um dia famosos, e outros nem tão famosos, já teriam ou morrido, ou mudado de ramo. Novos nomes surgiriam, novos estúdios seriam abertos. Mesmo com as novas Kodaks e o incentivo ao amadorismo caseiro, as famílias continuariam a contratar eventualmente os serviços de fotógrafos para ocasiões muito especiais, como casamentos, batizados e formaturas; e a freqüentar os estúdios, nem que fosse para tirar as fotos das carteiras de identificação e dos passaportes. Cada vez mais raramente para outro tipo de foto,

⁷⁰ Essa observação – de que os fotógrafos estrangeiros, quando retornavam para sua terra natal, levavam consigo boa parte de seus registros – se aplica mais às fotografias de paisagens, avanços do progresso das cidades, detalhes de sua arquitetura, seus tipos humanos, assim como aos registros do que teria sido considerado “exótico”. Não acredito que os fotógrafos carregassem consigo os pesados negativos de vidro dos retratos dos clientes. Inclusive, consta que Augusto Stahl teria doado alguns de seus negativos de vidro à Casa Leuzinger, que comercializava fotografias e material fotográfico, e ao então jovem fotógrafo Marc Ferrez, quando retornou à sua terra, em 1870. Mas os negativos de Stahl foram possivelmente destruídos em um incêndio que aconteceu no estúdio de Marc Ferrez poucos anos depois, em 1873. Sobre o assunto: LAGO, Bia Corrêa do, *op. cit.*, pp. 24 e 26.

⁷¹ Sobre o assunto: FREUND, Gisèle, *Photography and society*. Boston, David R. Godine, Inc., 1980, p.37.

cada vez mais raramente para posar para um “retrato artístico de estúdio”. E vários ateliês conseguiriam sobreviver desses pequenos serviços, das revelações dos filmes dos clientes amadores, assim como da venda de material especializado para fotografia e afins.

1.2. O aprendizado da fotografia por meio dos periódicos e manuais.

A profissionalização dos novos fotógrafos, entre cerca de 1840 e 1888 (quando do lançamento da primeira Kodak), aconteceria entre numerosas tentativas e erros, um certo número de acertos, resistências, suspeitas, e a instituição de novos hábitos.⁷² O aprendizado das técnicas fotográficas podia se dar em aulas com os fotógrafos já práticos, mas também poderia ser desenvolvido, ou aperfeiçoado, através da leitura e estudo dos numerosos periódicos e manuais, que tratavam especificamente da técnica fotográfica, publicados em diversos países e disponíveis em diferentes línguas na época, sobretudo em inglês e francês.⁷³ Além da prática essencial ao bom profissional, aquela era a teoria com a qual ele podia contar; nos periódicos e manuais eram divulgadas as descobertas, incertezas e pequenas vitórias.

⁷² Sobre o assunto: TRACHTENBERG, Alan, *Reading American photographs. Images as history: Mathew Brady to Walker Evans*. Nova York, Hill and Wang, 1990, p.22.

⁷³ Como era grande o número de fotógrafos estrangeiros que vinha se instalar nas cidades brasileiras (ou de brasileiros que vinham para cá após se aperfeiçoarem na técnica fotográfica no exterior), eles possivelmente traziam consigo, além de material fotográfico, manuais de fotografia publicados no exterior. O trânsito de viagens para o aperfeiçoamento da técnica, ou para a compra de material específico no exterior, era muito grande. Na volta, os profissionais ressaltavam nos anúncios dos jornais locais, e no verso de suas fotos, o “estágio” feito em estúdios conceituados no estrangeiro. Casas especializadas em material fotográfico, como a Casa Leuzinger na cidade do Rio de Janeiro, além de importar e colocar à venda quase todo o tipo de traste necessário para a montagem de um estúdio, também dispunham de manuais de fotografia que orientariam os interessados.

Nos jornais e guias que tratavam de fotografia, e que publicavam textos escritos por práticos e teóricos do meio, como o francês *La Lumière* e o inglês *The Year Book of Photography and Amateurs Guide*, eram explorados, principalmente, os avanços da técnica fotográfica, as descobertas recentes, as pesquisas e experiências com novos materiais químicos e com diferentes tipos de aparato. Os jornais informavam sobre os Salões, as exposições de arte e fotografia, as premiações recebidas pelos profissionais, anunciavam as publicações dos manuais e álbuns, as fundações de sociedades fotográficas, exaltavam as vantagens do uso da fotografia sobre a arte do desenho, enumeravam suas diversas possíveis aplicações (no auxílio e registro da arte, no registro da guerra, da fotografia judiciária, da medicina, das ciências, da antropologia, da história, da arqueologia, etc.), como linguagem universal que em pouco tempo se tornou. Davam dicas sobre o arranjo da pose do cliente (ao ar livre, ou no interior do estúdio), da iluminação, do trato com solventes e das diferentes possibilidades de arte final de uma foto (formatos, colorização e tipos de molduras); ensinavam sobre os possíveis tipos de “retoques” em fotografia e sobre como tentar salvar um trabalho julgado perdido. Publicavam anúncios da venda de máquinas e materiais diversos, álbuns para cartões-de-visita e cartões-cabinet (com diferentes tamanhos, acabamentos e preços), móveis e objetos de cena especiais feitos para estúdios e, ainda, os serviços oferecidos por fotógrafos, o aluguel ou venda de estúdios já montados.

Os jornais ressaltavam o risco à saúde que o contato com determinadas substâncias, como o mercúrio, podia oferecer aos profissionais da fotografia, pois, expostos permanentemente aos perigos dos produtos tóxicos, os fotógrafos podiam sofrer de doenças e males diversos, que variavam de problemas de pele, como eczemas, passando pelas dores de cabeça, irritações, insônias, dores de estômago, náuseas e vômitos, e outros problemas que podiam se tornar crônicos e até mortais. Eram exploradas também, em vários periódicos, numerosas cartas, histórias e fofocas envolvendo pessoas ligadas à fotografia. Enfim, os periódicos voltados para a técnica fotográfica compartilhavam generosamente as mais recentes descobertas do meio, mas também exploravam o medo e a curiosidade

dos leitores interessados, através de suas histórias de substâncias químicas perigosas e de suas numerosas cartas contendo disputas entre os profissionais da fotografia.

Um dos primeiros jornais a tratar mais especificamente de fotografia na Europa foi o francês *La Lumière*.⁷⁴ Publicado semanalmente, em Paris, entre 1851 e 1867, e editado por Ernest Lacan, o *La Lumière* teve grande circulação, além de muitos de seus textos reeditados (e traduzidos) por outros periódicos que o seguiram. Nas palavras do editor Lacan, as imagens da fotografia se dirigiam a todos:

“As imagens do fotógrafo se dirigem a todas as inteligências. Sua linguagem é universal, como serão sempre as melodias de Mozart e de Boïeldieu. Ele deve fixar com a exatidão do geômetra, com a severidade do homem de bom gosto e a sagacidade do pensador, os caracteres tão variados, tão fugidios das belezas da natureza. (...)”⁷⁵

O tema “retrato”, que mais interessa nesse estudo, era constante nos artigos do *La Lumière*, assim como nos artigos de outros periódicos e nos textos dos manuais. Em 30 de dezembro de 1861, um redator do *La Lumière* escreveu um pequeno texto sobre a moda dos cartões-de-visita (como vimos, inventados em 1854) e da nova possibilidade de se fotografar “bem” o modelo inteiro, de pé – forma que, para ele, retrataria perfeitamente um indivíduo:

“Esse ano foi memorável pela voga extraordinária dos retratos em formatos pequenos, fazendo sobre papel o que já se faz há vinte anos sobre placas metálicas. Reconhece-se, enfim, que a perfeição de um retrato fotográfico depende principalmente da rapidez com que é tirado, quando aí se junta uma atitude natural. O retrato de formato pequeno em pé caracteriza

⁷⁴ Peter Castle escreveu que o primeiro “diário de fotografia” teria sido o *The Daguerrian Journal*, em Nova York em novembro de 1850. Na Inglaterra teria sido o *Journal of The Photographic Society of London* e depois o *The Photographic Journal*, que iniciara em março de 1853. Em CASTLE, Peter, *op. cit.*, p.75.

⁷⁵ *La Lumière*, 29 de abril de 1854. *La Lumière – Revue de La Photographie*. Paris, Alexis Gaudin et frère (editores), 1851-[1867]. As passagens dos periódicos e dos manuais de época em francês, ou em inglês, foram traduzidas por mim.

perfeitamente uma pessoa; ela parece posar defronte de você, e, em razão do preço módico das “provas”, cada qual segundo seu gosto pode formar uma coleção de sua predileção”.⁷⁶

Ainda segundo o redator, com a precisão “matemática” da fotografia podia-se ter certeza, ao contemplar uma personagem, que aquela era mesmo a “sua imagem”, da qual tinha-se uma boa idéia de suas qualidades “corporais” e das “indicações” de sua fisionomia. No fim do texto, o redator prevê que, pelo que já se via, se podia fazer alguma idéia da natureza e das aplicações das descobertas ainda reservadas à fotografia.⁷⁷

Em tom um pouco mais crítico, em 15 de outubro de 1862, o redator M. A. Gaudin (que não deve ser o autor do texto anterior, já que aquele não saíra assinado, e ele costumava assiná-los) publicaria uma nota sobre iluminação e retratos. Nesta, Gaudin considerou que o retrato fotográfico “se aperfeiçoa a cada dia, mas que mil dificuldades ainda nos separam da perfeição”, sendo que a pior das dificuldades seria *ainda* o tempo de pose que levava a fotografia, já que a “expressão instantânea do olhar”, sem a qual a “vida” não poderia se manifestar, não seria captada pela câmera.⁷⁸

Em 5 de julho de 1856, um fotógrafo francês, que estava de partida para o Rio de Janeiro, publicou no *La Lumière* um anúncio no qual requisitava que artistas talentosos em retoques de fotografias a óleo e à aquarela se apresentassem no estúdio de M. Plaut, fotógrafo, situado na Rua Vanneau, 52. E, completou, pagava-se bem. O que o anúncio não esclareceu, no entanto, é se o fotógrafo queria um artista para acompanhá-lo na viagem ao Brasil, ou se queria lições de retoques de fotografia, que ele próprio usaria na nova empreitada.⁷⁹

O periódico *The Year Book of Photography and Amateurs Guide*, publicado em Londres entre 1870 e 1879, se dirigia, como o título esclarece, tanto aos

⁷⁶ *La Lumière*, 30 de dezembro de 1861.

⁷⁷ *La Lumière*, 30 de dezembro de 1861.

⁷⁸ *La Lumière*, 15 de outubro de 1862. O fotógrafo francês M. Plaut não consta do *Dicionário...* de Boris Kossoy, o que leva a supor que ou ele acabou não vindo para o Brasil por algum motivo, ou que aqui fez trabalhos particulares (talvez estivesse envolvido nalgum projeto específico), não tendo anunciado seus serviços nos periódicos locais.

⁷⁹ *La Lumière*, 5 de julho de 1856.

fotógrafos profissionais, quanto aos amadores. A estes últimos, o periódico dava numerosas dicas, mas ressaltou sobre a arte do retrato:

“Deve ser dito sobre fotografia que, assim como o piano, todos sabem tocar, mas muito poucos sabem como tocar bem. Então qualquer um pode tirar um retrato, mas produzir uma boa foto é o trabalho de um artista apenas. E para ser um artista, você tem que ter nascido artista, ou crescido no meio de artistas. Mas a arte da fotografia é tão nova quanto qualquer fotógrafo vivo; (...). Para facilitar o trabalho, já que não temos livros especiais escritos sobre o assunto, temos que dar algumas dicas, ao invés de regras, para ajudar os outros.”⁸⁰

O redator do *The Year Book* observou ainda que não havia dúvida de que a parte mais difícil da fotografia era o retratismo, já que, para o retrato, o fotógrafo deveria prestar atenção em muitas coisas ao mesmo tempo. Todavia, se ele estivesse familiarizado com os “princípios” deixados pelos velhos mestres, havia grande chance de que conseguisse fazer um trabalho correto. Ele criticou os exageros de pose, como alguns “foto-artistas” que tentavam colocar o modelo com o corpo virado para a esquerda, a cabeça para a direita e os olhos fixos na lente (o que seria para a esquerda novamente). Ele aconselhou: “Evite as linhas zig-zag, assim como as paralelas, tanto quanto puder”. E seguiu, mandando o artista observar o andar das pessoas na rua, em que o braço esquerdo, por exemplo, sempre acompanha a perna direita. Se, num grupo, a pessoa em pé abaixasse a cabeça para olhar uma pessoa sentada, esta deveria corresponder ao olhar e levantar a cabeça na direção da pessoa de pé. Se o modelo estivesse sentado com um braço apoiado sobre uma mesa, a cabeça deveria ser virada ligeiramente para o outro lado, para complementar o movimento com o ombro que ficara ocioso, enquanto a perna não correspondente ao lado do ombro ocioso também deveria estar um pouco mais à frente da outra – como exemplo, vide novamente **imagem 5**. O redator seguiu dando outras poucas dicas que considerou

⁸⁰ *The Year Book of Photography and Amateurs Guide*. Londres, editado por G. Wharton Simpson, Paper&Carter, [1871-1879?], 1879, p.104.

“preciosas”, até que, julgando já ter cansado o possível aluno, escreveu que já era o suficiente para aquele texto e que continuaria em outra ocasião.⁸¹

Maria Inez Turazzi, no texto “A vontade panorâmica”, citou o boletim da *Société Française de Photographie*, lançado em 1855, na França, com periodicidade mensal, que promovia a circulação mundial de informações técnicas sobre o meio, através da publicação de cartas, conferências, relatórios e estudos enviados por sócios e correspondentes que, não raramente, viviam em lugares bem distantes. Turazzi se referiu ao fotógrafo italiano Luiz Terragno, que trabalhou em Porto Alegre (aproximadamente entre 1857 e 1885, segundo Boris Kossoy⁸²), e que divulgara no Boletim da *Société Française de Photographie*, em algum mês de 1870, suas experiências com um ácido extraído da mandioca, que poderia ser empregado no processo fotográfico.⁸³

Nos manuais de fotografia, que eram escritos por fotógrafos práticos, os quais exploravam o meio e procuravam pesquisar, pensar e desenvolver as diferentes técnicas e suas várias possibilidades, os interessados eram também orientados sobre como construir um estúdio (o tamanho, formato e posição ideais), como montar a oficina, como mobiliá-la; eram orientados sobre o funcionamento do estúdio, sobre métodos de conservação de clichés, além de, novamente, assim como acontecia com os periódicos, serem orientados sobre as novas técnicas, o uso dos equipamentos, como arranjar uma cena, posicionar os modelos nas diversas situações, posicionar pés e mãos, a direção ideal dos olhares, a iluminação, a revelação, a apresentação do produto final, etc. Segundo escreveu Félix Nadar, o mais famoso fotógrafo francês do período, em suas memórias, em 1900, era possível se aprender a técnica, a teoria da fotografia, em “uma hora”, e as primeiras noções de prática em uma tarde; o que não se aprendia, nem em manual, nem com a prática, era o “sentimento” da luz, a apreciação artística dos efeitos produzidos, que só um “artista” possuiria.⁸⁴

⁸¹ *Ibid.*, pp.104-105.

⁸² KOSSOY, Boris, *Dicionário...*, op. cit., p.307.

⁸³ TURAZZI, Maria Inez, “A vontade panorâmica”, em REYNAUD, Françoise (introdução) e vários autores, *O Brasil de Marc Ferrez*. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2005, p.40.

⁸⁴ NADAR, Félix, *Quand j'étais photographe*. Paris, L'École des Loisirs Sevil, c.1994 (memórias escritas em 1900).

Noel Lerebours, autor de um dos primeiros manuais publicados sobre fotografia na França, em 1843, e um dos primeiros, também na França, a abrir um estúdio de retratos daguerreótipos, descreveu o que chamara a atenção de alguns quando da invenção do daguerreótipo – a de que se tal procedimento algum dia poderia ser usado para produzir retratos. Retratos sem o aspecto “cadavérico” que havia resultado das primeiras tentativas. O aparelho de daguerreótipo conseguiria algum dia operar rápido o suficiente e obter a fisionomia honesta de um modelo, sem torturá-lo por minutos a fio sob sol escaldante?⁸⁵ Lerebours mesmo respondeu que sim; pois não havia ele, associado a um tal Buron, construído um aparelho de daguerreótipo adaptado para retratos? Os retratos de Lerebours seriam tirados fora do sol escaldante, à sombra, em cerca de dois minutos e sem dar aspecto “cadavérico” ao modelo.⁸⁶ Segundo ele, o bom gosto do artista era de extrema importância, mas também deveria ser usado um aparato, e demais elementos necessários, de primeira qualidade. As placas deveriam receber uma boa preparação e o modelo teria que ser bem posicionado.⁸⁷ No caso de um retrato de busto, a máquina deveria ficar na altura dos olhos do modelo. O fotógrafo deveria orientar o modelo para que este não o fixasse, mas para que olhasse vagamente para um objeto distante.⁸⁸ As roupas dos modelos deveriam ser escuras, pois não refletiriam a luz. Cores claras, ou mesmo o branco, fariam o rosto parecer mais escuro do que seria na realidade.⁸⁹ O fundo deveria aparecer menos que a face, caso contrário escureceria também o rosto. Ele recomendava o fundo branco-amarelado, o cinza claro, ou um cinza mais escuro. Para o retrato de corpo inteiro, para a montagem da cena, aconselhava o uso de alguma peça de mobiliário na composição, desde que esta tivesse uma forma elegante, e, ainda, a colocação de alguns livros, ou objetos de vidro, um vaso de flores, ou objetos de

⁸⁵ LEREBOURS, Noel P., *op. cit.*, pp.61-62.

⁸⁶ *Ibid.*, p.62.

⁸⁷ *Ibid.*, p.68.

⁸⁸ *Ibid.*, p.69.

⁸⁹ *Ibid.*, pp.70-71.

arte.⁹⁰ Lerebours frisava que o “agrupamento” de objetos em uma cena teria que ser de bom gosto, mas advertia que “bom gosto” não podia ser ensinado.⁹¹

O fotógrafo A. Belloc, em seu manual de 1862, ressaltou que o retrato seria sempre muito difícil de se fazer bem feito e que, além de demandar bom gosto, alguma noção de desenho da parte do operador não seria demais. O especialista em retratos deveria ter uma formação geral e se empenhar para conseguir tirar o melhor partido possível de todas as figuras.⁹²

Três anos antes, em 1859, Henri de La Blanchère, um “cientista natural” que virara fotógrafo, detalhou a importância do arranjo das figuras nas cenas onde apareciam duas, três ou quatro pessoas. No seu manual, *L'art du photographe*, Blanchère aconselhou, quando fosse o caso de dois modelos terem a mesma altura, que um fosse colocado sentado e o outro de pé. Se um fosse mais alto do que o outro, o mais alto deveria ser colocado sentado (a não ser que, ao se sentar, sua cabeça ficasse da altura do outro sujeito de pé). Em se tratando de três figuras, Blanchère considerou que a composição em forma de pirâmide, ou, caso fossem três adultos, a pirâmide invertida (um V) seria uma boa solução. Se houvesse uma criança no grupo, ela deveria se apoiar (ou ser colocada junto) de uma figura sentada, enquanto a terceira pessoa continuaria de pé. No caso de quatro figuras, Blanchère aconselhava a exploração da forma trapezoidal, com dois modelos sentados e dois de pé. Em se tratando de grupos mais numerosos, o fotógrafo considerou que não seria uma composição artística; sendo assim, nem a discutiu.⁹³

Periódicos e manuais procuravam aconselhar os profissionais e informar os meios, então conhecidos, de manipular corretamente as diversas substâncias e de tentar diminuir seus efeitos maléficos. Os doutores em medicina aconselhavam os profissionais da fotografia a se manterem “sóbrios”, pois isso evitaria acidentes. Além do que, achavam que o álcool não interagira bem no organismo quando em

⁹⁰ *Ibid.*, p.71.

⁹¹ *Ibid.*, p.76.

⁹² BELLOC, A. *Photographie rationnelle. Traité complet-théorique et pratique*. Paris, Chez Dentu, editor, 1862, p.101.

⁹³ BLANCHÈRE, Henri de La, *L'art du photographe*. Paris, 1859, pp. 95-97. Citado em MCCAULEY, Elizabeth Anne, A. *A E Disdéri...*, op. cit., p. 115.

contato com outras substâncias, como o éter. Todo o estúdio, incluindo o laboratório, geralmente fechado, deveria ter a melhor ventilação possível. Substâncias como o quinino e o tanino auxiliariam no caso dos problemas estomacais, pois agiriam como antídotos.⁹⁴ Água com vinagre e café torrado entravam na lista dos auxílios caseiros, sabe-se lá para quê. É possível, porém, que muitas daquelas misturas curativas tenham contribuído para agravar ainda mais os sintomas de intoxicação e doenças.

Assim como acontecera durante séculos nas artes e ofícios (em pintura, escultura, marcenaria, carpintaria, etc.), antes de conseguir o status de fotógrafo, muitos aspirantes trabalhavam como ajudantes (e aprendizes) em estúdios já estabelecidos. Mas para conseguir quantia suficiente para abrir o próprio estúdio era preciso ter economias, ou arrumar um associado. Outros, antes de estabelecer seus próprios ateliês, viram no trabalho de fotógrafo itinerante uma boa oportunidade de economia. O fotógrafo itinerante se aventurava pelas vilas e cidades do interior do país, oferecendo seus serviços rápidos, com seu aparato portátil. Ele procurava instalar seu “estúdio” em um hotel, ou pensão, numa sala alugada, ou mesmo na rua. Montava um “cenário” básico (que podia variar com a troca de pequenos objetos), estendia geralmente um painel de fundo liso e esperava que seus anúncios feitos no jornal local dessem o resultado esperado. O fotógrafo viajante ficava uns dias, dependendo do movimento do negócio, e partia. Outros, também itinerantes, investiam mais no negócio, e chegavam às vilas e cidades na sua “carruagem fotográfica”. Todos causavam bastante curiosidade nas pessoas dos locais por onde passavam, além de representarem, para várias delas, a oportunidade única de terem seus retratos tirados – já que a maioria delas tinha menos posses e não costumava viajar para as cidades grandes, ou para a Europa, quando poderia se utilizar dos serviços de estúdios fotográficos. Muitos dos profissionais itinerantes ofereciam cursos rápidos aos interessados, alguns contratavam também auxiliares/aprendizes naturais dos locais por onde passavam. A rapidez do aprendizado inicial e o preço não muito alto do material

⁹⁴ SAGNE, Jean, *L'atelier...*, *op. cit.*, p.242.

básico necessário atraíam a muitos. Assim, ao partirem os fotógrafos itinerantes, muitas vezes novos amadores, futuros profissionais, surgiam nas vilas e cidades.

O fotógrafo francês Victor Frond, que tinha oficina estabelecida na rua da Assembléia, n. 34, no Rio de Janeiro, em maio de 1857, ao dar fôlego ao seu projeto de viagem fotográfica pelo interior fluminense (entre 1857/1858), anunciou na imprensa local a intenção que tinha de levar consigo dois assistentes, além dos poucos outros participantes já escolhidos, como Charles Ribeyrolles, que redigiu o texto do que se tornaria um livro-álbum. Dizia o anúncio:

“A fim de tornar o nosso trabalho o mais nacional possível, comprometemo-nos a tomar sob a nossa direção dous orphãos brasileiros de qualquer asylo que tenham pelo menos 16 annos de idade. Ensinar-lhe-hemos a photographia; acompanhar-nos-hão nas excursões que fizermos, recebendo a um tempo as lições da theoria e da pratica. Depois de prehenchido o nosso programma, o governo poderá então emprega-los utilmente, aproveitando a experiência que tiverem adquirido quer para enriquecer as colleções do cadastro, quer para explorações artísticas nas bellas províncias que banham o Amasonas ou que se estendem ao sul do império”.⁹⁵

Como Victor Frond, diversos fotógrafos já experientes se embrenharam em expedições organizadas nos mais diversos países. Mas experiência em fotografia não era o caso do pintor e caricaturista francês François Auguste Biard. Também em 1858, Biard, assim como outros, interessado no mercado europeu de “bens exóticos”, veio para o Brasil, onde pintou retratos da família imperial e registrou, na forma de desenhos (a serem depois litografados), diversos aspectos que considerou “pitorescos”. Quando ainda na Corte, antes de partir em viagem para o Espírito Santo, Biard adquiriu um instrumento com o qual não tinha familiaridade alguma:

⁹⁵ Citado em SEGALA, Lygia, “Itinerância fotográfica e o Brasil pitoresco”, em *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.27, 1998, p.69. Segala ressalta, porém, que não sabe ao certo se os tais órfãos teriam efetivamente participado da expedição.

“Veio-me à cabeça uma idéia de fazer coisa que não entendia patavina: ser fotógrafo. Comprei máquinas em segunda mão, drogas avariadas e um manual que leria na viagem”.⁹⁶

Como esse tipo de aprendizado prático, auxiliado por um bom manual, já era corrente no meio naquele período, Biard provavelmente pensou que os bons resultados que conseguiria com a fotografia seriam mais fáceis do que o que acabaria por acontecer. É claro que o artista pensou que a máquina fotográfica ajudaria a agilizar o registro das imagens que lhe interessassem, imagens que depois transporia para a pintura e/ou para a litogravura, incluindo a quantidade de detalhes que podiam ser fixados pela máquina, porém subestimou um pouco a dificuldade da técnica fotográfica.⁹⁷ Contudo, aplicado e interessado que estava em ser bem sucedido no empreendimento, Biard construiu a sua própria câmera escura, necessária para a revelação das fotos, trabalhando de improviso, fazendo uso de madeiras duras, martelos e verrumas.⁹⁸ No fim, o empenho de pouco lhe valeria em termos de resultados práticos. Nos acidentes da viagem, as soluções químicas evaporaram-se em quantidade, mosquitos ficaram presos no colódio, houve entrada de luz em algumas placas, marcas de dedos em outras, além da contribuição destrutiva da umidade, da poeira e do calor. Nas palavras de Biard:

“Como era natural acabaram-se os meus produtos químicos. Muito trabalho para minguidos resultados. Dispondo apenas de uma dúzia de chapas, poucas vezes fui feliz nas provas fotográficas, ora por inexperiência, ora por causa do calor, da umidade, de mil outras circunstâncias imprevistas”.⁹⁹

⁹⁶ BIARD, François Auguste, *Dois anos no Brasil*. Brasília, Edições do Senado Federal, 2004, p. 54.

⁹⁷ “Levei muitos dias a trabalhar em fotografia, deixando de lado um pouco o desenho e a pintura, preferindo apanhar aspectos desses lugares onde, talvez, ninguém ainda houvesse levado máquina fotográfica. Esse processo, embora pouco artístico, guardava-me pormenores da paisagem que o lápis e o pincel teriam exigido muito mais tempo para fixar”. *Ibid.*, p. 170.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 69.

⁹⁹ *Ibid.*, p.

Caso Biard tivesse iniciado o seu aprendizado da fotografia ainda na Corte, quem sabe sob a orientação de um fotógrafo experiente, e em condições mais vantajosas do que em trânsito em viagens por matas e por cidades pouco habitadas, o resultado de seu empreendimento poderia ter sido outro.¹⁰⁰

Os meios que muitos fotógrafos, fabricantes e estudiosos da técnica fotográfica tinham para mostrar ao vivo, a um público maior e diverso, os novos equipamentos, processos, materiais, e até mesmo os novos modismos, além dos resultados de seus trabalhos, seriam as exposições organizadas em estúdios de profissionais da fotografia, as exposições regionais, as grandes exposições nacionais e as exposições universais. As exposições promoviam a troca de experiências, o contato pessoal e profissional necessário, a divulgação de trabalhos e a concessão de prêmios.¹⁰¹

Agora que vimos que os fotógrafos que quiseram puderam ter acesso à teoria disponível em periódicos e manuais, assim como aos trabalhos desenvolvidos por outros profissionais, vamos conferir o que acontecia quando um cliente se enchia de coragem e, animado com a possibilidade de também poder perenizar a própria imagem, adentrava um qualquer estúdio de fotografia e posava para um retrato.

¹⁰⁰ Segundo relato do próprio Biard, após voltar à Corte ele tomou a rota da Amazônia – e, novamente, levou consigo o seu aparato fotográfico. No fim, Biard escreveu a crônica de suas viagens, fez desenhos, tirou algumas fotos (muitas das quais foram inutilizadas), e coletou numerosos itens que considerou “exóticos”.

¹⁰¹ Sobre o assunto: TURAZZI, Maria Inez, “A vontade panorâmica”, *op. cit.*, p. 45.

1.3. No estúdio do fotógrafo, o rito da pose.

O ato de *ir* ao estúdio do fotógrafo se tornou rapidamente uma demanda de status. Mas havia uma demanda maior – a possibilidade de perpetuação de sua própria imagem. Boris Kossoy perguntou:

“Por que não ‘congelar’ sua imagem de forma nobre? Por que não representar através da aparência exterior – que é, na verdade, a matéria-prima para o registro fotográfico – a personagem que ele nunca havia sido e jamais seria? Não seria esta uma fantástica possibilidade de auto-ilusão para sua apreciação posterior? Não seria esta uma saída digna para a imortalidade, isto é, quando seu retrato fosse apreciado no futuro pelos descendentes e desconhecidos?”.¹⁰²

Olhando as vitrines, o cliente se deixava seduzir pelo estilo do estúdio, pela qualidade das fotos, pela iluminação, pela arte final, mas também pelas personalidades ali retratadas, ou mesmo pelos ilustres desconhecidos que posaram como personalidades; indivíduos com os quais ele, o cliente, tentava se identificar. O estúdio tornou-se o lugar onde as pessoas podiam explorar a sua identidade. E a pose virou o símbolo da fotografia no século XIX.¹⁰³ Antes de entrar no salão da pose, o cliente aguardava no salão de espera, onde havia expostos mais trabalhos do ateliê. O cliente observava as fotos emolduradas e dispostas pelas paredes, folheava os álbuns demonstrativos e conversava com o profissional para, enfim, procurar captar a melhor pose, expressão, cenário e os melhores acessórios que caberiam à sua idéia de auto-representação. Aquele era um momento importante, uma parada necessária entre a agitação da rua e a

¹⁰² KOSSOY, Boris, *Fotografia e história*. São Paulo, Editora Ática S. A., 1989, p.74.

¹⁰³ “A pose é o próprio símbolo da fotografia no século XIX, atravessando a sua história como elo de ligação entre as imagens obtidas, os recursos tecnológicos existentes e os agentes sociais envolvidos”, observou TURAZZI, Maria Inez, *Poses e trejeitos*, *op. cit.*, p.13.

entrada no salão de pose, quando ele, folheando os álbuns e olhando as fotos, começava mais concretamente a pensar na sua própria pose e a se preparar para o processo que viria logo a seguir. Era, ainda, quando o cliente mais modesto se encorajava, vendo outros, aparentemente tão modestos quanto ele, e que foram retratados de forma tão distinta – logo, era possível que ele também conseguisse registrar aquela distinção. Voltando aos manuais, em 1864, baseado em sua experiência como fotógrafo, Alexandre Ken orientava a ida do cliente ao estúdio:

“No atelier do fotógrafo o modelo posa apenas meio minuto diante do instrumento. É preciso que antes de entrar no salão de pose, ele tenha esquecido na sala de espera qualquer preocupação exterior; que ali folheando álbuns, examinando os retratos expostos, indagando sobre o seu valor artístico e o caráter de cada um deles, possa apreciar e captar a pose e a expressão que melhor lhe convenha e que alguns conselhos do artista lhe ajudarão a assumir. Tudo deve ser feito para distrair o visitante e dar ao seu semblante uma expressão de calma e felicidade, para fazer nascer em seu espírito idéias agradáveis, risos, que clareando seus traços com um doce sorriso, façam desaparecer aquela expressão séria que a grande maioria tem tendência a assumir, e que sendo a que mais se exagera, dá geralmente à fisionomia um ar de sofrimento, de contração ou de tédio”.¹⁰⁴

Interessante é que o autor ressalta bastante a necessidade de se conseguir tirar o “ar de sofrimento” da fisionomia do visitante, dar ao semblante “uma expressão de calma e felicidade”. Talvez fosse aquele o maior desafio do artista. Roland Barthes comentou divertidamente a situação, referindo-se a um período anterior ao manual de Alexandre Ken, quando os clientes ainda esperavam longos minutos pelo fim do processo fotográfico, imóveis, atrás de uma vidraça em pleno sol: “isso fazia sofrer como uma operação cirúrgica”. E sobre os ferros que inventaram para sustentar os troncos e cabeças imóveis, Barthes os chamou de “o soco da estátua que eu ia tornar-me, o espartilho de minha essência

¹⁰⁴ KEN, Alexandre, *Dissertations historiques, artistiques et scientifiques sur la photographie*. Paris, Librairie Nouvelle, 1864, pp.207-208.

imaginária”.¹⁰⁵ Os profissionais que trabalharam nas primeiras décadas após a invenção da fotografia concordavam que os ferros que seguravam troncos e cabeça eram instrumentos importantes. O fotógrafo Noel P. Lerebours, em manual de 1843, escreveu:

“O descanso (de ferro) para a cabeça, exceto quando se estiver operando ‘instantaneamente’ sob o sol, é indispensável, se você quiser obter um retrato perfeitamente definido”.¹⁰⁶

Alguns anos mais tarde, no seu manual de 1855, Philip Delamotte concordaria com Lerebours e completaria:

“Ao se tirar retratos é aconselhável se colocar a cabeça do modelo contra o descanso de ferro: esse pequeno instrumento é de grande auxílio para mantê-la na posição correta. Mas deve-se tomar cuidado para que nenhuma parte desse instrumento se torne visível na fotografia”.¹⁰⁷

Em manual publicado em 1891, o então famoso fotógrafo Henry Peach Robinson ainda se referia aos apoios de cabeça, que deveriam ser um conforto para o cliente e não um estorvo. O apoio deveria ser ajustado à cabeça do cliente, e não a cabeça ao apoio. Além disso, o apoio só deveria ser ajustado quando todo o resto estivesse pronto, pois o cliente não deveria jamais ter tempo para sentir o quão ridículo ele parecia, e quanto mais tempo ele ficasse com o apoio ajustado,

¹⁰⁵ BARTHES, Roland, *A câmara clara*. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1984, 5ª impressão, pp.26-27.

¹⁰⁶ LEREBOURS, Noel P., *op. cit.*, p.67.

¹⁰⁷ DELAMOTTE, Philip H., *The practice of photography*. Nova York, Arno Press, 1973 (cópia da edição do original de 1855, editado em Londres, por Low and Son), p.14.

mais tempo ele teria para perceber isso. Após o ajuste do apoio, o retrato deveria ser tirado o mais rápido possível.¹⁰⁸

Para Walter Benjamin, a pose, o ritual fotográfico e seu caráter de grande acontecimento, era o que fazia com que as pessoas posassem compenetradas, com rostos circunspectos; até as crianças tinham cara de missa de 7º. dia, pois, além de se verem imobilizadas, seriam retratadas como espelhos dos desejos paternos.¹⁰⁹ Na mesma direção, Boris Kossoy argumenta que para os representantes da burguesia o “olhar austero” (não o sofrido) era uma verdadeira norma: “apesar de estereotipado, era entendido e recebido como indicador de sua posição social e de sua idoneidade moral”.¹¹⁰ Novamente com relação aos retratos de crianças, nos quais muitas apareciam acompanhadas por um dos pais (ou pelos dois), ou seguras pelas amas, ou segurando algum brinquedo, o colecionador de fotografias antigas e escritor, Lou McCulloch, ressaltou que o brinquedo era dado às crianças para que estas se distraíssem, não ficassem agitadas com o tempo que o processo levava, e para que elas adquirissem atitudes que lhes eram mais naturais, já que, normalmente, crianças eram retratadas com suas melhores (e mais difíceis de usar) roupas.¹¹¹ Logo, a variedade de brinquedos que um estúdio possuía se tratava também de mais uma estratégia comercial, já que, além de aparecer como traste na foto, o brinquedo dava uma ambientação adequada ao retrato infantil e ainda servia como instrumento para manter o pequeno mais sossegado e participante.

Se referindo à técnica usada na década de 1840, Jean Sagne chamou “câmara de torturas” o fato de o cliente ter de ficar debaixo de uma gaiola de vidro, no inverno ou no verão, imóvel, sendo ajeitado pelo fotógrafo, que vai e vem, enquanto arruma tanto o modelo e a cena, quanto o aparato. Imóvel, o sol a cegar-lhe, o cliente se esforça para manter uma expressão boa na fisionomia. Os

¹⁰⁸ ROBINSON, Henry Peach, *The studio: and what to do in it*. Nova York, Arno Press, 1973 (cópia da edição de 1891, Londres, Piper & Carter), p. 48.

¹⁰⁹ BENJAMIN, Walter, “Pequena história da fotografia”, em KOTHE, Flávio R. (organização) e FERNANDES, Florestan (coordenação), *Walter Benjamin*. São Paulo, Editora Ática, Coleção Grandes Cientistas Sociais, 1985, pp.219-240.

¹¹⁰ KOSSOY, Boris, *Fotografia e História*, op. cit., p.75.

¹¹¹ MCCULLOCH, Lou W., *Card photographs; a guide to their history and value*. Pennsylvania, Schiffer Publishing Ltd., 1981, p.49.

segundos parecem séculos. Ele sua, o suor escorre-lhe pelo rosto, sua expressão se contrai involuntariamente, sua respiração acelera e a placa do daguerreótipo registra a imagem de um supliciado.¹¹² Não raro, os modelos dos primeiros daguerreótipos foram retratados com os olhos fechados, supliciados pelo calor e a claridade do sol por longos minutos – e alguns desses retratos permaneceram assim, com o modelo de olhos fechados; outros foram retocados pelos fotógrafos, ou outros artistas do estúdio, que neles desenharam e pintaram olhos abertos. Sagne comenta que, nos primeiros retratos, apenas o próprio modelo poderia se reconhecer naqueles “espelhos deformantes”;¹¹³ e completa que a face contraída pela pose longa dos primeiros retratos fazia com que os clientes parecessem “condenados”.¹¹⁴ Continuando com a idéia do sofrimento do modelo, Walter Benjamin também compararia o ateliê fotográfico ao salão do dentista ou à câmara de torturas. O suplício e o sofrimento seriam o preço a pagar para que houvesse a “emergência do indivíduo”.¹¹⁵

Era comum, além do salão de espera, o estúdio possuir um toilette, geralmente com roupas e demais acessórios à disposição, sempre com espelhos, às vezes duplos ou triplos, que permitiam ver em vários ângulos. Ali os clientes davam o toque pessoal à sua imagem, ajeitavam o cabelo, a roupa, ensaiavam o olhar e o porte. Em manual publicado em 1864, John Towler fez críticas ao arranjo da pose, ressaltando, assim como outros fotógrafos e autores, a importância de uma atitude mais “natural”:

“(…). Posicione o modelo de modo cômodo e gracioso, em pé ou sentado, apoiado num pilar, balaustrada ou pequeno pedestal, de modo que cada parte esteja igualmente em foco, mas especialmente as mãos, rosto e pés (caso estes precisem ser vistos). Evite tanto quanto possível aquela tola adesão à uniformidade na posição do modelo, em que alguns operadores caem: como deixar as mãos juntas sobre o colo ou fixar o dedão nos bolsos do colete. Tais “mesmices” se tornaram uma característica no setor artístico e tornam ridículos os produtos que procedem dele. Belo e jovem, bonito e

¹¹² SAGNE, Jean, *L'atelier...*, *op. cit.*, pp.9-10.

¹¹³ *Ibid.*, p.22.

¹¹⁴ *Ibid.*, p.29.

¹¹⁵ BENJAMIN, Walter, *op. cit.*

feito, o humilhado e o jubiloso, todos estavam cobertos com a mesma pele, todos foram agrupados ou posaram com as mesmas vestes. Acima de tudo, esforce-se ao menos para produzir uma variedade de posições e parafernália nos respectivos membros de uma mesma família (...). Tão logo a figura ou o grupo esteja fixo na posição agradável, cômoda e artística, a próxima etapa importante se apresenta, iluminar esta figura ou grupo de modo a obter uma imagem clara e distinta no despolido da câmera”.¹¹⁶

Anos antes, o fotógrafo Philip Delamotte, em manual de 1855, abordara o problema das cores e da iluminação, esclarecendo que o fundo da foto, quando liso, não devia jamais ser branco (pois ficaria muito mais claro que o modelo) e nem preto (já que o preto absorveria toda a luz). Dependendo da cor da roupa do modelo, da cor da pele e dos cabelos, a cor do fundo deveria variar numa gama de cores entre o preto e o branco, sendo as cores ideais o azul claro e o azul acinzentado. A parte mais clara num retrato deveria ser o rosto do modelo; com exceção para os eventuais cabelos grisalhos (que refletem bastante a luz) e um ou outro detalhe da roupa do modelo (como golas e punhos brancos).¹¹⁷

Podia-se pintar as paredes da sala de espera de tons claros de verde, para acalmar a clientela que devia chegar afogueada pelo calor, pela jornada até o estúdio, excitada pela experiência que iria ter; o toilette, onde as damas se ajeitavam, podia ter um leve tom rosado. Silvy, em manual de 1876, relatou ter pintado dessa forma a sala de espera e o toilette de seu ateliê, pois estaria informado dos trabalhos dos alienistas italianos do período, que mostravam a influência das cores no comportamento humano.¹¹⁸

Ernest Lacan escreveu (em 1856) que a atividade do fotógrafo dependia do sol, logo seria natural que ele se alojasse o mais próximo possível do sol, instalando o salão de poses nos últimos andares dos prédios e construindo, ou adaptando, seus estúdios, que deveriam ser idealmente voltados para o sul,¹¹⁹

¹¹⁶ TOWLER, John, *The silver sunbeam*. Hastings-on-Hudson, Morgan & Morgan, 1974, 2ª. edição (cópia da edição de 1864, Nova York, Joseph H. Ladd), pp.31-32.

¹¹⁷ DELAMOTTE, Philip H., *op.cit.*, pp.13-14.

¹¹⁸ Citado em SAGNE, Jean, *L'atelier...*, *op. cit.*, p.187.

¹¹⁹ Nos manuais de fotógrafos europeus e norte-americanos, falava-se na necessidade de se construir o estúdio voltado para o norte, face de grande claridade, mas sem a incidência direta do

a parte necessária do telhado e da parede lateral em painéis e grandes janelas de vidro¹²⁰- ver **imagem 11**, de planta baixa e corte do estúdio de Guilherme Gaensly, na cidade de São Paulo. Cortinas móveis regulariam a entrada da luz natural. Dentro do ateliê, câmeras fotográficas apontariam suas lentes para o cenário, além de refletores e aparadores que direcionariam ou bloqueariam a luz. Tanto no alto verão, quanto no alto inverno, a clientela tendia a desanimar de ir aos estúdios. Nas cidades onde o inverno era mais rigoroso, muitos fotógrafos deviam procurar montar esquemas de aquecimento (à lenha, ou, mais para o fim do século, a gás), e manter os vidros fechados e as cortinas abertas, para que o calor do sol pudesse entrar durante o dia.¹²¹ No verão, principalmente em cidades como o Rio de Janeiro, Salvador e Recife, os estúdios viravam estufas insuportáveis. Quem podia, já por volta do fim do século XIX, instalava ventiladores movidos a motor (uma novidade dispendiosa, presente em vários estúdios europeus), os demais deviam procurar manter os vidros abertos, favorecendo a circulação cruzada, controlavam o sol com as cortinas e evitavam fotografar nos horários mais quentes do dia. Refrescos gelados, oferecidos aos clientes, também poderiam ajudar. Para muitos fotógrafos, o verão era a época ideal para fotografar ao ar livre, sob as árvores de parques e praças, de preferência nas primeiras horas da manhã, ou no fim do dia.

Os fotógrafos, os manuais, assim como os textos de vários periódicos (especializados ou não no tema), concordavam que os dois itens mais importantes na produção de um retrato seriam a iluminação e a pose. A luz era um dos detalhes mais importantes para a produção de um bom retrato. O fotógrafo devia decidir quanto ao seu ângulo, intensidade e difusão. A boa iluminação fazia ressaltar detalhes e criava contrastes. Em 1909, Sidney Allan publicou dois

sol. Ao sul da linha do Equador, as construções de estúdios ideais deveriam se voltar para a face sul.

¹²⁰ Sobre o assunto: LACAN, Ernest, *Esquisses photographiques*. Nova York, Arno Press, 1979 (cópia da edição original de 1856, Paris, Grassart).

¹²¹ Em meados da década de 1850, a iluminação a gás começou a se tornar acessível em algumas casas mais ricas. Na cidade do Rio de Janeiro, em 1874, cerca de 10 mil residências possuíam iluminação a gás. Nos primeiros anos do século XX a luz elétrica chegou às casas particulares do Rio de Janeiro. Sobre o assunto: GRAHAM, Sandra Lauderdale, *Proteção e obediência. Criadas e patrões no Rio de Janeiro (1860-1910)*. São Paulo, Cia. das Letras, 1992, p.49.

esquemas de pose e iluminação (de frente e de perfil), que ele teria copiado de uma revista dez anos antes (desenhado por um fotógrafo inglês cujo nome ele esquecerá).¹²² Vejamos os esquemas:

¹²² ALLAN, Sidney, *Composition in portraiture*. Nova York, Edward L. Wilson, 1909.

Em se tratando do enquadramento do modelo, a centralização costumava ser constante; ou então o modelo se localizava muito próximo ao centro. Os pontos de maior destaque seriam o rosto e as mãos,¹²³ sobretudo em fotos nas quais o modelo era enquadrado da altura dos quadris para cima – nos exemplos, **imagens 6 e 7**, de um homem branco e um negro, o fotógrafo deveria saber usar a iluminação de forma a refletir e valorizar os diferentes tons de pele. A pessoa muito branca não podia ficar com uma aparência “fantasmagórica”, e a pessoa de pele morena ou mais escura não podia ficar com o rosto escurecido demais; nos dois casos, os detalhes particulares das feições não ficariam evidentes se houvesse uma má iluminação. Henry Peach Robinson, em 1891, ainda comentava a posição da cabeça, a direção do olhar e a altura da câmera. Os ombros deveriam estar na mesma linha, o olhar deveria acompanhar a direção da cabeça – **imagem 8** – ou daria um ar tímido ou assustado ao modelo, se ele olhasse para a câmera tendo o rosto virado.¹²⁴ A câmera, quando muito alta, encurtaria o pescoço do modelo, e, quando muito baixa, encurtaria o rosto e mostraria as narinas.¹²⁵ Assim como fotógrafos que o precederam, ele aconselhava que se variasse a pose, os móveis e os acessórios, mas que se procurasse a simplicidade, sem torções nos corpos. O profissional devia também sempre passar a idéia de vida nos retratos e, se possível, de movimento.¹²⁶ Robinson comentou que, naquele período (1891), seria a fotografia que já estaria ensinando muito aos pintores, principalmente em termos de idéia e registro de movimento dos modelos e de arranjos de cena.¹²⁷

Os estúdios mais bem equipados buscavam seduzir o cliente com a variedade de objetos e trastes, peças exóticas, animais empalhados, esculturas,

¹²³ Sobre composição de retratos: BECK, Otto Walter, *Art principles in portrait photography. Composition, treatment of backgrounds, and the process involved in manipulating the plate*. Nova York, Arno Press, 1973 (cópia da edição original de 1903). E WOODALL, Joanna, *Portraiture. Facing the subject*. Manchester e Nova York, Manchester University Press, 1997. O rosto deveria ser bem iluminado, pois expunha a identidade do indivíduo e seus traços particulares. As mãos, além de serem o outro ponto de pele que sempre estava exposta, por vezes eram adornadas com anéis, ou seguravam algum item de distinção, como leque, livro; ou simplesmente repousavam sobre uma mesa, ou sobre o colo do modelo.

¹²⁴ ROBINSON, H. P., *op. cit.*, pp.54-55.

¹²⁵ *Ibid.*, p.56.

¹²⁶ *Ibid.*, p.63.

¹²⁷ *Ibid.*, p.58.

instrumentos musicais, armas, arranjos florais, ricos espelhos, móveis rebuscados ao gosto do período, colunas, gradis, balaústres, etc. – tudo sempre muito limpo e livre de pó, frisavam alguns manuais. A **imagem 9** é o interior do ateliê fotográfico de G. Sarracino (em São Paulo, de cerca de 1900). Nessa foto, vemos o amontoado de trastes que poderiam ser usados na ambientação da cena, para que fosse feito um retrato à altura do que o cliente esperava; temos um piano de parede com partitura e banquetas, meios-bustos de esculturas de inspiração “neoclássica” (reproduzidos em gesso ou madeira, para que o seu peso não dificultasse o arranjo dos cenários), espadas, armaduras, lanças, almofadas de veludo, alusões à natureza (plantas, uma enorme concha, um pavão e outros pássaros), móveis ao gosto da época, um cavalete (para uma foto-pintura), etc.

As **imagens 10** e **11** mostram o interior e a planta baixa do estúdio de Guilherme Gaensly, na rua 15 de Novembro, em São Paulo. Na **imagem 10**, vemos o anúncio com a foto que destaca a variedade de trastes, disponíveis no estúdio, para a boa construção dos retratos pessoais, como já mencionado. Gaensly optou aqui por fazer uma propaganda mais marcante, que atestava, em fotografia, o indiscutível requinte do atelier. Na **imagem 11**, vemos a boa distribuição do estúdio de Gaensly, em perfeito acordo com as instruções dos manuais do período, contendo sala de espera, toilette, o espaçoso e bem iluminado atelier fotográfico, e o quarto de impressão.

Como visto, o retrato de corpo inteiro permitia a representação de uma cena, com móveis, objetos decorativos e fundo pintado. Compunha a cena com a apresentação dos objetos pessoais do modelo (suas vestes, seu calçado, sua bengala, sombrinha, relógio com corrente, etc). Já os retratos de busto aproximavam o sujeito da objetiva e, de uma certa forma, o expunham mais, porém quase sempre dispensavam qualquer aparato cênico. No máximo, havia uma cadeira de espaldar, que deveria ser adequado à altura do modelo, pois caso o espaldar fosse muito alto, o cliente pareceria um anão. Tanto o fotógrafo quanto o cliente sabiam como o modelo deveria aparecer na foto – como já dito, os retratos pintados haviam ensinado, por séculos, como representar status e respeitabilidade. Essa convenção teria acontecido principalmente nos primeiros

anos da fotografia, pois, naquele período, tirar uma foto era acontecimento mais raro; assim como havia mais tempo para a manipulação do arranjo da pose e da cena. No fim do século XIX, com os avanços da técnica fotográfica, as fotos passariam a ser tiradas mais rapidamente e em situações com cada vez menos possibilidade de controle.¹²⁸

O arranjo da cena, com fundos pintados e objetos simulando situações, não enganava ninguém, mas era apenas a convenção daquele período. Novamente, com a fotografia, todo o cenário, que antes aparecia nos retratos pintados de quem podia pagar por eles, se torna acessível a quase todos nos estúdios. Nos ateliês mais ricos, muitos daqueles painéis vinham diretamente da Europa, onde eram pintados por artistas especializados naquele tipo de composição.¹²⁹ A mise-en-scène havia de estar ali para que pudesse aparecer na fotografia e “transportar” o indivíduo para um mundo exterior ao seu, mesmo que, para isso, ele tivesse de permanecer completamente imóvel por um bom tempo, ressaltou Maria Inez Turazzi.¹³⁰

Fabricava-se em gesso, ou mesmo em madeira, toda sorte de objetos para a mise-en-scène. Pianos, móveis, colunas, esculturas, vasos, etc. Esculpidos em relevo, pareceram a Monckhoven, em manual de 1874, uma “boa idéia”, porém deixariam a desejar em bom gosto e elegância.¹³¹ Colunas, balaustradas e esculturas em gesso imitavam o mármore. Além de mais barato, o gesso é mais leve, o que facilita o arranjo na composição de uma cena no ateliê. Mas o gesso também quebra e lasca mais facilmente. A demanda pelos objetos de gesso teria proporcionado um certo incremento nas produções locais.

¹²⁸ Sobre o assunto: KIDWER, Claudia Brush e REXFORD, Nancy (apresentação), em SEVERA, Joan, *op. cit.*, s.n.p.

¹²⁹ Catálogos estrangeiros, como o inglês Bland & Co. London, ofereciam desde câmeras, lentes, toda a sorte de produtos químicos e recipientes necessários para as várias técnicas, molduras variadas, passé-partouts, “manuais pequenos e diretos”, estereoscópios e vistas, álbuns, além de fundos pintados, em grande variedade de design e medidas, “artisticamente pintados”. BLAND & CO. LONDON, *Pricelist and illustrated catalogue of apparatus and chemical preparations used in the art of photography/ manufactured and sold by Bland & Co.* Londres, The Company, 1863, p.85.

¹³⁰ TURAZZI, Maria Inez, *op. cit.*, p.21.

¹³¹ MONCKHOVEN, D. Van, *Moniteur de la photographie*. Citado em SAGNE, Jean, *L’atelier...*, p.202.

Desenhada, ou pintada em trompe l'oeil, a janela com a paisagem, ou apenas a paisagem, dá uma certa ruptura na rigidez da decoração escolhida para o retrato – **imagem 33**. O fundo pintado garante profundidade à cena, mas também descentraliza, assim como o excesso de acessórios, a atenção do espectador do modelo representado. Lerebours comentou no seu manual, em 1843:

“Sr. Claudet foi o primeiro que teve a feliz idéia de colocar fundos pintados atrás das pessoas cujos retratos seriam tirados. Seguindo essa idéia, o operador deveria estar provido de diferentes opções, como uma paisagem, o interior de uma sala de estar, um estúdio, ou biblioteca, etc.”.¹³²

Henry Peach Robinson escreveu que concordava com os que achavam que, já que o modelo era um ser “vivo”, os objetos e fundos deveriam também ser reais; mas que ele, como fotógrafo, sabia que isso era “impossível”, logo admitia o “uso de fundos pintados”. Robinson observou ainda que o papel daquele tipo de fundo seria o de tirar o “peso” da figura, tornar mais leve o efeito geral.¹³³

Normalmente, os objetos “reais”, escolhidos para a cena, fazem uma associação com a “paisagem” do fundo, sugerem o mesmo espaço. Rochas falsas compõem a paisagem rochosa; plantas e bancos se integram ao jardim pintado; o barco pequeno “flutua” sobre o falso lago pintado (ou mesmo sobre um projeto de lago com água, montado num cantinho do estúdio – **imagem 12**); nuvens dão um toque mágico, etc. São praias (**imagem 13** – com pintura de praia ao longe, rochas cenográficas e “areia”), parques, paisagens montanhosas (algumas com neve, representando viagens imaginárias, ou que realmente haviam acontecido), campos, lagos, cascatas, paisagens tropicais, grandes vistas, muitas consideradas “exóticas”, com plantas e animais também “exóticos”. Móveis ricos e cadeiras esculpidas e fundos lisos compõem os retratos nos quais não se tem a intenção de aludir a nenhuma viagem, ou passeio.

¹³² LEREBOURS, Noel P., *op. cit.*, p.72.

¹³³ ROBINSON, Henry Peach, *op. cit.*, p.22.

Em um retrato de família, o tempo demandado para o arranjo da pose de todas as personagens era, obviamente, maior do que quando se tratava de um retrato de casal, ou de um individual. Isso em qualquer período. Nas memórias de Maria Werneck de Castro, a autora se lembra de uma foto especial, de seu tempo de menina (quando a família residia em Blumenau), para a qual, mesmo já sendo o ano de 1917, a arrumação demorada no estúdio, onde estava em companhia de seus pais e dos quatro irmãos, lhe parecera um castigo. Nas suas palavras:

“ Joaquim [irmão que estudava e trabalhava no Rio de Janeiro] também estava, e aproveitou-se a ocasião para tirar um retrato de família. Achei horrível a arrumação, parecendo que ser fotografado era um castigo, todos hirtos, menos o pequeno, o único que estava à vontade”.¹³⁴

Alguns fotógrafos “assinaram” seus trabalhos através da repetição de certo fundo, paisagem pintada ou ambientação. Em numerosos cartões-de-visita produzidos no estúdio de Militão Augusto de Azevedo aparece o mesmo fundo pintado, a mesma poltrona estofada (tipo chaise-longue) e até clientes diferentes colocados na mesma posição (**imagens 14 e 15**); outras vezes, sobre uma meia coluna foi colocada uma pequena escultura e, no fundo, um painel com paisagem tropical (**imagens 16 e 17**) – e todos os rapazes, quando posando sozinhos, apoiaram o cotovelo esquerdo na meia coluna. Militão ainda “retratou” muito uma balaustrada característica (**imagem 41**), uma enorme pedra (que também servia de apoio de cotovelo), uma falsa lareira (**imagem 40**) e um fundo pintado com janela avarandada desenhada e paisagem ao longe (**imagens 19 e 33**). Novamente, a padronização facilitava e agilizava o trabalho do fotógrafo, assim como dava confiança ao cliente mais inseguro, já que ele podia se comparar a outros, que tinham se representado da mesma forma.

Com o arranjo de fundos pintados e cenário, a fotografia está apta a registrar a alma da paisagem, dá uma visão quase maneirista da natureza; mas

¹³⁴ CASTRO, Maria Werneck de, *No tempo dos barões. Histórias do apogeu e decadência de uma família fluminense no ciclo do café*. Rio de Janeiro, Bem-Te-Vi Produções Literárias Ltda., [2005], p. 131.

uma visão que estaria perfeitamente de acordo com a necessidade de auto-representação e de construção da memória familiar daquele período. O fundo pintado não enganava ninguém; era apenas a convenção daquela época.¹³⁵ É interessante o retrato, de 1880, das crianças da família Barza (**imagem 12**) que seriam da família do fotógrafo, quiçá seus filhos. Essa foto poderia ter sido feita ao ar livre (se tivessem arranjado um barco maior e alguns adultos para garantir a segurança), mas tudo indica que Barza tinha a mise-en-scène da situação real armada em estúdio (nos álbuns da Fundação Joaquim Nabuco há outros retratos de crianças, tirados por Barza, com o mesmo arranjo). Para as crianças, ainda que o arranjo do registro tenha sido demorado, deve ter sido uma experiência bem mais divertida do que as mais usuais, com cadeiras e mesas de apoio compondo o cenário. Dessa forma, o fotógrafo entretinha as crianças e contava com a sua participação “de boa vontade”. Ao profissional, cabia ainda organizar de forma harmônica as diferentes alturas das personagens, além de, é claro, se apressar em fazer o registro da cena. No fundo, foi colocada pintura de paisagem com vegetação. Ao lado do barco, pedras cenográficas. Os dois meninos maiores foram a caráter, com roupa de marinheiro. Walter Benjamin, que também deve ter tirado retrato “fantasiado”, comentou:

“(...) para cúmulo da vergonha, nós mesmos, com uma fantasia alpina, cantando à tirolesa, agitando o chapéu contra neves pintadas, ou como um elegante marinheiro, de pé, pernas entrecruzadas em posição de descanso, como convinha, recostado num pilar polido”.¹³⁶

Se referindo aos retratos europeus e norte-americanos, cujas influências chegaram aqui, Gernsheim notou que, no século XIX, cada década se caracterizou pela exploração maior de determinados acessórios cênicos típicos: nos anos 60, a balaustrada, a coluna, a cortina; nos anos 70, a ponte rústica e o degrau; nos anos 80, a rede, o balanço e o vagão de trem; nos anos 90, as

¹³⁵ Sobre o assunto: KIDWER, Claudia Brush e REXFORD, Nancy (apresentação), em SEVERA, Joan, *op. cit.*, p. xii.

¹³⁶ BENJAMIN, Walter, *op. cit.*

palmeiras, as bicicletas; e na virada do século XIX para o XX, o carro, para os “esnobes”.¹³⁷ Como acontecia na pintura, em fotografia a presença de determinados objetos induzia o observador da foto a uma associação de idéias: a pena e o tinteiro indicavam um comprometimento com a escrita; o livro, a possível cultura, a erudição; jardins e flores, a delicadeza (**imagem 18** – foto de casal: ela sentada com flores na mão, ele em pé com a mão sobre o livro da mesinha); o cachorro indicava a fidelidade; a coruja, a sapiência; a jóia, a riqueza (**imagem 27**); o mobiliário requintado e os trajes finos, a posição ou a ascensão social (**imagens 29 e 30**); os objetos de trabalho, a profissão do indivíduo (**imagens 19 e 49**);¹³⁸ uniformes e medalhas, o orgulho, o cumprimento do dever (a conquista de uma posição admirada, que daria orgulho aos familiares e poderia significar um futuro respeitado e de melhores possibilidades financeiras, no caso da **imagem 20** – porém, caso se tratasse do retrato de um jovem negro, tirado entre 1866 e 1870, a mensagem contida podia ser também a de uma “liberdade conquistada”, que viria com o alistamento);¹³⁹ negro descalço era escravo (**imagem 47**); negra segurando criança branca no colo era ama-de-leite ou ama-seca (**imagem 92**); escravos na foto do senhor, a exibição dos bens deste, de sua posse (**imagem 48**).

O “truque” da auto-representação, apesar de procurar travestir e criar uma “máscara social”, por vezes não conseguia disfarçar as diferenças sociais. O pobre travestido de rico costumava trair seu acanhamento na timidez com que se comportava em um ambiente a ele estranho e nas roupas que, muitas vezes, não

¹³⁷ GERNSEIM, Helmut, e GERNSEIM, Alison, *A concise history of photography*. Londres, Thames & Hudson, 1956, p. 121.

¹³⁸ No caso da foto do cozinheiro, retratado a caráter por Militão, com certeza o aparato, o qual incluiu o avental, o chapéu, a tampa e a panela, foi uma opção do cliente. Possivelmente, o homem era um imigrante, que, tendo aqui conseguido um trabalho digno, quis fazer o registro para enviá-lo aos parentes e amigos que ficaram na sua terra natal. A mensagem da foto enviada seria clara para os que a recebessem. Quem sabe, não foi feito também um segundo registro e, dessa vez, com roupas “domingueiras”, que poderia ter sido também enviado aos parentes e amigos, como mais uma “prova” de sua “prosperidade” na nova terra. Sobre retratos de imigrantes e suas possíveis significações, consultar LEITE, Miriam Moreira, *Retratos de família*. São Paulo, Edusp, 2000, 2ª. edição.

¹³⁹ 1866 – “Decreto de liberdade para os escravos que lutassem na Guerra do Paraguai pelo exército brasileiro”. 1870 – Fim da Guerra do Paraguai. Em SCHWARCZ, Lília Moritz e GARCIA, Lúcia (organização), *Registros de escravos: repertório das fontes oitocentistas pertencentes ao acervo da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional, 2006, p. 233.

eram suas e nem bem lhe serviam, observou Annateresa Fabris.¹⁴⁰ Já o abastado, que se apresenta com suas próprias vestimentas, jóias e demais acessórios costumava demonstrar, através da naturalidade de sua pose e expressão, e do uso e manejo correto dos itens escolhidos para a foto, que era afeito aos usos da sociedade, sugeriu Gilda de Mello e Souza.¹⁴¹

Os detalhes e objetos usados em uma cena participam de um sistema de códigos, constituem uma linguagem simbólica que torna inteligível a idéia que se queria passar; tais detalhes e objetos são escolhidos para mostrar o prestígio do indivíduo. A fotografia lhe dá a oportunidade de se distanciar da realidade, de se projetar segundo uma imagem idealizada, se identificar a um tipo, fazer a sua representação. A necessidade de registrar uma ascensão social, uma valorização, requer o conhecimento e a assimilação dos códigos vigentes. Daí vem a repetição e a uniformização constante nas poses e acessórios utilizados nos retratos.¹⁴² O estúdio funcionava, então, como camarim e palco, onde o fotógrafo era o diretor, e o cliente, mesmo participando da construção de sua cena, a personagem.¹⁴³ Em A Câmara Clara, Roland Barthes comentou:

“Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exhibir sua arte”.¹⁴⁴

Pronto, tudo acertado, tudo no seu devido lugar. Teatro armado, modelo postado com pose estudada, ferros encaixados, olhar fixo no lugar definido. Vai ser feita a sua imagem. O fotógrafo se coloca. O cliente suspende a respiração. E um, dois, três, etc... Pronto! Agora pode-se relaxar. E esperar a revelação do (auto-)registro. O indivíduo negaria aí a sua personalidade, a sua identidade, ao se retratar segundo os códigos em vigor? Tais códigos deformariam a percepção

¹⁴⁰ FABRIS, Annateresa, *op. cit.*, p.21.

¹⁴¹ SOUZA, Gilda de Mello e, *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*. São Paulo, Cia das Letras, 1987, p.78.

¹⁴² Sobre o assunto: SAGNE, Jean, *L'atelier...*, p.214.

¹⁴³ MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de, “Retratos quase inocentes”, em MOURA, Carlos E. Marcondes de (organização), *Retratos quase inocentes*. São Paulo, Nobel, 1983, p. 12.

¹⁴⁴ BARTHES, Roland, *op. cit.*, p.27.

que o indivíduo teria de si mesmo? Quando visse o seu retrato, o indivíduo nele se reconheceria?

Logo, podemos perceber aqui diversos “olhares”: o olhar do sujeito/retratado sobre si mesmo; o olhar do fotógrafo sobre o sujeito; o olhar do contemporâneo, conhecido do sujeito, ou não, que admirava a foto num álbum, ou que a havia recebido como presente, ou, ainda, que a adquirira nalguma loja de fotografia, quem sabe, como souvenir; e o nosso olhar hoje – o olhar do curioso/pesquisador que tenta perceber os códigos e signos contidos nas fotos antigas, para separá-los e entendê-los, e através deles escrever a sua história.

Mas e agora? De posse do seu retrato, da sua imagem, o que faz o indivíduo? Bom, dependendo do número de cópias que ele tem, ele pode fazer várias coisas: ele pode presentear a sua imagem aos entes mais queridos, a alguns conhecidos (muitas vezes, em retribuição a fotos recebidas de outros), pode, se lhe interessar, e houver necessidade, voltar ao estúdio e adquirir mais cópias daquela mesma fotografia, e sobretudo pode separar o primeiro retrato da pilha para o álbum da sua família.

1.4. Os álbuns de família.

Principalmente após a invenção do cartão-de-visitas, com o aumento do número de fotos tiradas, trocadas, e até compradas, surgiria o problema do acondicionamento daquele material. Algumas fotos, geralmente as dos entes mais queridos, eram expostas em porta-retratos sobre os móveis da casa, mas muitas ficavam em caixas, cestas, gavetas, envelopes, ou mesmo dentro de livros. Em *Collecting and valuing old photographs*, Peter Castle afirmou que os primeiros álbuns a serem comercializados, no fim da década de 1850, não tinham divisões

(janelas especiais) para as fotos, mas eram apenas livros onde se deveria colar as fotos.¹⁴⁵ Conforme o interesse pela fotografia crescia, passaram a ser produzidos e comercializados álbuns especiais para cartões-de-visita (medindo aproximadamente 12.8 x 15.3 cm, os menores, para acondicionar um cartão por página, além de outros maiores para quatro cartões por página), assim como álbuns para cartões-cabinet (sendo alguns mistos, para acondicionar os dois formatos mais usados).¹⁴⁶ Os álbuns menores cabiam em bolsos, como os pequenos livros de reza, um detalhe útil para muitos, pois facilitava o transporte e uma eventual exposição, aos outros, das fotos prezadas. Castle comentou ainda que um outro tipo de álbum se tornou também popular: o que tinha janelas ovais, redondas e oblongas de vários tamanhos, atrás das quais as fotos podiam ser encaixadas.¹⁴⁷ Geralmente os álbuns eram decorados pelos fotógrafos que os comercializavam, ou por algum membro da família que o adquiria, de acordo com seus interesses, suas escolhas do que seria importante mostrar e sua capacidade de criação.

É interessante o texto de um jornalista da época, 1861, maravilhado com a possibilidade de se poder organizar as recordações preciosas:

“A fotografia é uma coisa maravilhosa... é muito agradável você poder ter seus familiares e amigos reunidos num álbum. Você abre o livro e mergulha nele: vê seu irmão que está no exército na Syria ou na China, sua irmã que está a quinze léguas de Paris. Você conversa com eles, parece que eles estão ali do seu lado”.¹⁴⁸

Logo, os retratos e a montagem deles num álbum representariam uma espécie de “supressão” da distância espacial entre entes queridos vivos, ou mesmo mortos.

¹⁴⁵ CASTLE, Peter, *op. cit.*, p.70.

¹⁴⁶ MATHEWS, Oliver, *The album of carte-de-visite and cabinet portrait photographs 1854-1914*. Londres, Reedminster Publications Ltd., 1974, p.34.

¹⁴⁷ CASTLE, Peter, *op.cit.*, p.72.

¹⁴⁸ Sem nome de autor, “L’album de photographie en société”, na *L’Illustration*, 27 de julho de 1861, p.58. Citado em MCCAULEY, Elizabeth Anne, *op. cit.*, p.48.

No catálogo de 1863 da casa Bland & Co., situada em Londres e que manufaturava e vendia toda sorte de química e aparato que envolvia a fotografia, um anúncio destacava que se antes dizia-se “nenhuma casa sem um aparelho de estereoscopia”, a partir daquele período tornava-se verdade a “máxima”: “nenhuma casa sem um álbum de fotografia”.¹⁴⁹ O catálogo da Bland & Co. anunciava dispor de álbuns bem feitos e bonitos, que poderiam conter dez, vinte e cinco, cinqüenta, oitenta ou cem fotos. Os preços variariam de acordo com o tamanho e o acabamento do álbum¹⁵⁰ -- vide **imagens 21 e 22** de capas de álbuns de família.

Os álbuns das famílias expunham a história da vida de diversas personagens, expunham a crônica daquelas famílias; mas apenas a história que se queria registrar, os momentos de união, de alegria, os passeios, os ritos de passagem¹⁵¹ – quando muito, o único momento de tristeza era o registro da morte. O retrato não deixa transparecer, na relação das pessoas retratadas em uma mesma foto, quaisquer dissabores, desavenças, conflitos, às vezes nem mesmo amores.¹⁵² O álbum antigo possibilitou ao dono determinar como suas imagens seriam mostradas, vistas e lembradas. Ali era registrado e armazenado apenas o que interessava para aquele tipo de álbum, apenas o que interessava que fizesse parte da “memória familiar”, já que, afinal, a fotografia ajuda a “não esquecer” e o que não é fotografado acaba por cair no esquecimento. Anne-Marie Garat, em *Photos de familles*, ressaltou que no álbum se formam “biografias imaginárias” e que, como ele mostra apenas o que se quer que seja mostrado, ele é feito de “lacunas”.¹⁵³ Para Garat, o álbum é um “livro de vistas” (“du visage”) – vistas de nós, dos parentes, amigos, descendentes, seres amados, seres que se encontram longe, seres desaparecidos.¹⁵⁴ Ainda assim, o álbum alimentaria a imaginação com as lembranças das existências queridas, como um romance.

¹⁴⁹ BLAND & CO LONDON, *op. cit.*, pp. 85-86.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p.84.

¹⁵¹ SCHAPOCHNIK, Nelson, “Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade”, em SEVCENKO, Nicolau (organização e introdução), *História da vida privada no Brasil. República: da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo, Cia. das Letras, 1998, pp. 424-512, p.457.

¹⁵² Sobre o assunto: LEITE, Miriam Moreira, *Retratos de família*, *op. cit.*

¹⁵³ GARAT, Anne-Marie, *Photos de familles*. Paris, Édition du Seuil, 1994, p. 20 e 25.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 45.

Em *Forget me not*, Geoffrey Batchen comentou as fotografias, do século XIX, nas quais aparecem pessoas contemplando outras fotografias. Elas estariam daquela forma chamando a atenção para as suas memórias; e, no caso das fotos de pessoas segurando álbuns, elas estariam ali mostrando a sua ancestralidade, as suas conexões¹⁵⁵ – **imagem 23**. Os álbuns, assim como as fotos em estojos, demandam contato físico, manipulação, toque. Quando viramos as páginas de um álbum, colocamos as fotografias em movimento, criamos uma seqüência narrativa. O álbum faz histórias serem lembradas e trocadas, desperta as risadas e a nostalgia. Nos álbuns podem ser feitas fotos-montagem com os diversos retratos, podem ser acrescentados fundos aquarelados pelo dono do álbum, podem ser colados diferentes materiais, como pérolas, flores, sementes, pedaços de tecidos, mechas de cabelos.¹⁵⁶ O texto que, por vezes, acompanha as fotos, esclarece e pode despertar mais emoções. Vários álbuns conteriam versos, alguns pedindo: “Não me esqueças”.¹⁵⁷

Os álbuns com espelhos colados serviriam para que o espectador pudesse se ver e se comparar com as representações do álbum. Vários álbuns tocavam músicas variadas, assim que o observador abria sua capa. Outros álbuns vinham com espaços para uma única foto em oval, no alto das páginas, e espaço livre embaixo para que fossem acrescentados texto e/ou colagens. Alguns vinham com incrustações de pedras semi-preciosas nas capas, podia haver ouro ou dourado nas bordas das páginas, fechos ricos, forrações em veludos ou outros tecidos; vários eram feitos de madeira, como um mostruário, e colocados em pé para exposição sobre um móvel, como um porta-retratos do qual se podia virar as páginas de madeira – eram aqueles os “álbuns incomuns” (“unusual albums”), descritos por Peter Castle.¹⁵⁸ Na **imagem 24** podemos ver a variedade de álbuns e outros suportes disponíveis para os retratos.

¹⁵⁵ BATCHEN, Geoffrey, *Forget me not. Photography & remembrance*. Amsterdam e Nova York, Van Gogh Museum e Princeton Architectural Press, 2004, pp.8-10.

¹⁵⁶ Batchen esclarece que “mechas de cabelo” também faziam parte dos memoriais e que fotos com mechas de cabelo podiam significar amor, ou morte (ou os dois). Nos objetos especiais, como broches, braceletes, relicários, etc., eram colocadas apenas as fotos das pessoas amadas, ou mortas (ou os dois). BATCHEN, Geoffrey, *Ibid.*, p.69.

¹⁵⁷ *Ibid.*, pp.48-49.

¹⁵⁸ CASTLE, Peter, *op. cit.*, p.125.

Susan Sontag comentou que o álbum da família é, geralmente, tudo o que sobrou dela.¹⁵⁹ Deborah Chambers ressaltou que, freqüentemente, cabia às mulheres a tarefa de “preservar o passado”, organizando e guardando os álbuns da família. Aliás, consta que os primeiros álbuns teriam surgido dessa forma, através da iniciativa de mulheres de organizar as fotos de suas famílias, aproveitando o tempo que lhes sobrava durante os longos e rigorosos invernos. Voltando a Deborah Chambers, a autora explicou que mulheres solteiras teriam organizado álbuns nos quais aparecem seus passeios, viagens e amigos, evitando as fotos de família.¹⁶⁰ Ademais, como os álbuns são o lugar no qual se guarda a memória da família, uma pessoa sem álbum poderia se sentir sem passado.¹⁶¹ Já Lou McCulloch, com seu olhar de colecionador, observou que a necessidade de se criar os álbuns e se organizar as fotos teria surgido também devido ao caráter perecível das fotos em papel, como uma solução apropriada de preservação daquele material e não apenas de organização, ou exposição.¹⁶²

O fato é que, não importando o formato ou o acabamento de um álbum, ele passaria a ser também mais um objeto de exposição da família, um objeto que mostrava a sua memória e a sua dignidade, colocado sobre um móvel ou sobre uma mesa especial, geralmente em destaque. O visitante era convidado a folhear suas páginas, a ouvir os relatos do dono do álbum sobre as diversas personagens retratadas; torturado, o pobre, por horas a fio, enquanto provava docinhos e chá. Caso lhe fosse mostrado um álbum de fotos dos amigos da família, o visitante podia ser convidado a ali também depositar uma foto sua. Inevitavelmente, quando de posse de um álbum, a pessoa se sentiria inspirada por um impulso de preenchê-lo; assim como de exibi-lo.

¹⁵⁹ SONTAG, Susan, *On photography*, op. cit., p.9.

¹⁶⁰ Nos álbuns de família organizados pelos demais membros, a paisagem geralmente aparece como recordação/souvenir de viagens ou passeios.

¹⁶¹ CHAMBERS, Deborah, “Family as place: family photograph albums and the domestication of public and private space”, em, SCHWARTZ, Joan M. e RYAN, James R. (editores), *Picturing Place. Photography and geographical imagination*. Londres e Nova York, I. B. Tauris, 2003, pp. 96-114.

¹⁶² MCCULLOCH, Lou W., *Card photographs; a guide to their history and value*. Pennsylvania, Schiffer Publishing Ltd., 1981, p. 181. O interessante é que, hoje, para a necessária boa conservação das fotografias antigas, os colecionadores e instituições que se dedicam a isso as tiram dos álbuns, reorganizam as coleções e conservam fotos e álbuns antigos separadamente.

Mas qual o motivo para uma pessoa da segunda metade do século XIX se fazer retratar? O retrato representa sobretudo o desejo de lembrar e de ser lembrado da melhor forma possível; infelizmente, o “não ser lembrado” seria a sorte de quase todos os sujeitos das fotos. Caso tenham sobrevivido às traças, aos outros insetos, aos fungos, à passagem dos anos, às intempéries, às rugas familiares, ao pouco caso, os retratos de um sujeito poderão ser vistos; mas se o seu nome não vier junto da foto, assim como a sua ancestralidade, ou detalhes de sua vida não forem sabidos, e se não houve na família um bom guardião para o álbum, ele fatalmente cairá no esquecimento e se tornará, apenas, um objeto antigo, quando muito, admirado pela sua capa rebuscada, pelas suas pequeninas fotos amareladas. Sorte terá tido se não tiver sido desmembrado, queimado ou despachado para o lixo. Ou ter sido dado como objeto de distração (e, conseqüentemente, de destruição) às crianças da casa. “Não ser lembrado”: será esta também a sorte futura de muitos de nossos próprios retratos?

É tempo de começarmos a abordar as diferentes categorias de fotos de pessoas negras. Antes, vale lembrar que a produção de retratos de pessoas brancas do século XIX no Brasil foi muito vultosa, se comparada com a quantidade “sobrevivente” de retratos de pessoas negras. Infelizmente, como já ressaltado na APRESENTAÇÃO deste trabalho, não foi possível localizar nenhum álbum de família negra. O material disponível nos arquivos, bibliotecas e instituições pesquisados (enumerados na Apresentação) constitui-se de numerosas fotografias avulsas (geralmente organizadas por colecionadores particulares e doadas às instituições; exceção feita aos álbuns que Militão organizou de sua clientela), álbuns de celebridades e alguns álbuns de famílias brancas. Como ressaltou Ponce de Leon, em *O retrato brasileiro*, ao ser desmembrado o álbum de família, para a necessária conservação das fotos, desfaz-se o universo imagístico do antigo possuidor. O colecionador de fotos antigas organiza um outro universo: o da coleção – esta organizada segundo sua visão e gosto. Nela, ele seleciona o que será salvo de destruição, dá seqüência a “temas”, casas fotográficas,

períodos. Na coleção, o dono dela dá a *sua* narrativa, de acordo com suas escolhas: por temas, por gênero, por casa fotográfica, por raça, por classe, por período, por tipo de suporte, etc.¹⁶³ Ainda assim, ou graças a isso, o material remanescente é suficiente para que se possa explorar bem o tema aqui escolhido, criando uma espécie de álbum imaginado (ou seriam álbuns imaginados?) de personagens negros, comparando e valorizando as diferentes categorias ressaltadas.

¹⁶³ LEON, Ponce de (organização), *O retrato brasileiro*, op. cit., p. 12.

CAPÍTULO 2: ENTRE LIBERDADE E ESCRAVIDÃO, NA FOTOGRAFIA.

2.1. Álbuns imaginados.

Como mencionado no fim do capítulo anterior, não foi possível localizar nenhum álbum de família negra nos arquivos, bibliotecas e instituições pesquisados. Foram encontrados álbuns de famílias brancas; na sua maioria, já com as fotos deles retiradas e conservadas separadamente. Em alguns desses álbuns, inscrições feitas a lápis sobre as “janelas” onde originalmente estavam os retratos (feitas provavelmente pelo membro da família que cuidava de sua conservação) indicam os locais onde eram colocadas as poucas fotos de escravos e ex-escravos – empregados domésticos que, por algum motivo, foram retratados junto aos membros das famílias brancas, ou mesmo sós. Mas, apesar da ausência do objeto *álbum de família negra*, neste capítulo podemos sugerir a organização de alguns álbuns imaginados: um álbum de imagens de pessoas negras livres, forras e de escravos domésticos, no qual será possível perceber um pouco do processo de feitura de cada categoria de retratos, sua circulação, sua finalidade; um álbum com imagens que serviram para a comercialização do que foi classificado nas chaves do “exótico” e do “etnográfico”; e um álbum com imagens de amas-de-leite e amas-secas, mostrando diferentes formas de representar a figura da *ama* no decorrer do século XIX, incluindo litogravuras, pinturas e fotografias.

A formação e a manutenção das famílias negras – seus laços, suas relações cotidianas – eram difíceis no período da escravatura. No entanto, a historiografia recente demonstra a importância da instituição da família para aqueles que viveram a experiência do cativo e da passagem para a

liberdade.¹⁶⁴ O status que dava uma fotografia podia ser até insignificante, se comparado à luta diária que alguns tinham que travar. Para outros, a foto individual ou em família podia ser o “alento”, ou até a “prova” visual para eles mesmos, e para amigos e parentes distantes, de que a sua luta estava valendo a pena. Para muitos, porém, o valor gasto nos pequenos retratos representava um investimento caro, que podia significar a privação de itens importantes à sua sobrevivência, ou à sobrevivência de seus dependentes.

Pela dificuldade que encontrei de localizar álbuns de famílias negras do século XIX, deixo aqui a pergunta: elas tiveram álbuns? Eu acredito que muitas tiveram, sim, tanto as famílias negras que alcançaram uma situação social melhor, quanto as mais simples, já que havia álbuns para todo tipo de “bolso”. Mas por que esses álbuns não foram parar nas coleções particulares, mais tarde adquiridas pelas instituições (pelo menos, nas instituições por mim visitadas)? Talvez pelo tipo de conexão que o colecionador particular, geralmente, um homem branco de posses, tinha – que seria um contato maior com os descendentes das famílias brancas locais. Talvez por escolhas pessoais dos colecionadores particulares, que dariam preferência a álbuns mais ricos, mais cheios de fotos – fotos de pessoas de famílias “importantes”. Ou talvez, quem sabe, as famílias negras tenham tido um apego maior ao objeto “álbum de família”. Por outro lado, quem tem família antiga, com fotos antigas preservadas, sabe que o mais comum é que as *fotos* tenham sobrevivido aos álbuns montados. O desmembramento do álbum era comum. Em algum momento a “partilha” das imagens era feita entre os numerosos membros interessados da família.

Verticalizando, para o objeto desse estudo, uma pergunta cabe: qual o motivo para uma pessoa **negra** da segunda metade do século XIX se fazer retratar? A princípio, o retrato representa o desejo de lembrar e ser lembrado da melhor forma possível; mas, para uma pessoa negra livre, forra ou escrava ele

¹⁶⁴ Sobre estratégias de formação e resistência da família escrava: SLENES, Robert W., *Na senzala, uma flor. Esperanças e recordações na formação da família escrava – Brasil sudeste, século XIX*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999 e REIS, Isabel Cristina Ferreira dos, *Histórias da vida familiar e afetiva de escravos na Bahia do século XIX*. Salvador, Editora da Universidade Federal da Bahia, 2001.

poderia ter ainda outros significados. No caso da foto de uma pessoa negra (ou mulata) nascida livre, o retrato podia não deixar dúvidas de sua condição, e até mesmo expor sua possível riqueza, através dos itens escolhidos para aparecer na fotografia. Aquela era uma forma de representação importante no seu meio, uma moda, um símbolo de status, sobretudo se tirado nos estúdios mais procurados pela gente abastada; era ainda uma forma de construir a sua memória familiar (através do possível acondicionamento do retrato no álbum), além de uma mercadoria de troca, um cartão-de-visitas. Em se tratando de uma pessoa negra forra, o retrato podia dar indícios da sua nova condição social. Para estes últimos, o retrato podia funcionar quase como um “passaporte”, o qual expunha e deixava registrada a nova condição do sujeito.

No caso de muitas das fotografias de escravos, os retratos não foram por eles encomendados; deles nem mesmo partira a idéia da representação. No fim, o produto da visita ao estúdio de fotografia iria parar nos álbuns das famílias a que eles pertenciam. Por outro lado, alguns dos escravos domésticos devem ter ficado com uma cópia do registro, sobretudo quando foram retratados sós, ou, no caso das amas-de-leite, junto com as crianças das quais cuidavam. Para os modelos (forros ou escravos) que posaram para as fotos souvenir, ou mesmo para as fotos de cunho etnográfico, aquele era mais um tipo de trabalho pelo qual poderiam ter recebido, em troca, uma quantia determinada. Para as diferentes categorias, o produto da visita ao estúdio do fotógrafo teria diversos significados, finalidades, usos e circulação.

Antes de começarmos a análise das fotos, é preciso traçar brevemente a situação das diferentes categorias (negros livres, forros e escravos), ressaltando alguns pontos importantes, que ajudarão a entender “mensagens” constantes nos retratos e a valorizar o seu estudo.

2.2. Ser livre, parecer livre.

Célia de Azevedo, em *Onda negra medo branco*, aborda algumas questões referentes a discussões em voga, no século XIX, sobre a situação em que se encontravam os negros livres, sobre as opções que teriam os forros – após a libertação individual, ou a abolição da escravidão – e a posição e atitudes que deveria tomar o governo, para ajudar a sua inserção no mercado de trabalho e na sociedade.¹⁶⁵ Azevedo explora a teoria de que a “civilização repele a escravidão”, e expõe os pensamentos de alguns teóricos de então que, na linhagem de José Bonifácio, defendiam a libertação gradual dos escravos, a necessidade do controle dos castigos corporais, de se proibir a venda de escravos em certas circunstâncias, etc.¹⁶⁶ O tema da escravidão seria uma das preocupações de pensadores, políticos, médicos, e outros, pois se via a necessidade de dar ocupação, lugar e trabalho aos novos libertos; preocupação que, para muitos, tinha a ver com a própria segurança, com a queda no rendimento de seus negócios (sem a mão-de-obra escrava) e com a fisionomia de “civilização” que o Império se propusera a assumir, esclareceu Sidney Chalhoub, em *Machado de Assis historiador*.¹⁶⁷

É importante ressaltar que o corpo de um escravo, ou de um ex-escravo, podia conter uma série de sinais que mostravam que em algum momento aquela pessoa havia sido escrava. Não bastasse a própria cor (que ligava a pessoa a uma história de escravidão em algum momento de seu passado, pois, ainda que ela própria não tivesse sido escrava, ao menos um antepassado seu o fora, ou havia sido trazido para cá para servir como escravo¹⁶⁸), algumas daquelas

¹⁶⁵ AZEVEDO, Célia Maria Marinho de, *Onda negra medo branco; o negro no imaginário das elites – século XIX*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987, pp. 36-47.

¹⁶⁶ *Ibid.*, pp.38-47.

¹⁶⁷ Chalhoub expõe as discussões e negociações em torno das idéias de libertação dos escravos na segunda metade do século XIX, em CHALHOUB, Sidney, *Machado de Assis historiador*. São Paulo, Cia. das Letras, 2003, principalmente entre pp. 139 e 182.

¹⁶⁸ Após a Lei de 7 de novembro de 1831, que proibia o tráfico negreiro, os africanos que aqui chegavam, se apreendidos, passavam à condição de africanos livres. Segundo João Luiz de

peessoas eram verdadeiros mapas de sua própria experiência de vida. Uns tinham marcas de sua etnia africana (cicatrizes que formavam desenhos, principalmente no rosto), marcas de posse do antigo dono, marcas de castigos, de açoites, de ferros, e/ou marcas de tentativas de suicídio. Até certa altura, escravos fujões, quando capturados, entre outras coisas, podiam ser marcados a ferro em fogo com um **F** no ombro.¹⁶⁹ Escravos que trabalhavam carregando fardos pesados, apoiados sobre a cabeça e equilibrados em rodilhas de pano, ficavam com falhas de cabelos específicas e para sempre. Outros podiam possuir deformidades nas pernas, na coluna, ou nos dedos das mãos, causadas por determinados tipos de trabalhos repetidos.¹⁷⁰ Kátia Mattoso, em *Ser escravo no Brasil*, comenta as possíveis mutilações e castigos aplicados aos escravos:

“Até 1824 as mutilações de escravos desobedientes eram autorizadas: marcas a ferro em fogo, esmagamento de dedos por algemas de tarrachas, corte das orelhas, amputação parcial dos pés, não eram raros. Mas o chicote não perde a condição de instrumento preferido da repressão e seu uso somente é abolido em 1886. É verdade que uma provisão de 1830 proíbe passar de 50 chibatadas em cada castigo. Então, as sentenças de 400 e 300 chibatadas eram divididas por vários dias, sem o perigo de matar o escravo, o que geralmente ocorria quando a pena era aplicada de uma só vez”.¹⁷¹

Nos anúncios publicados, que descreviam os fujões, para facilitar a identificação, enfatizavam-se as peculiaridades físicas dos escravos. Para tentar fazer um negro “fugitivo” ser reconhecido, e provar sua identidade, ele tinha que

Araújo Ribeiro, “para evidenciar a condição de africano livre, o réu deveria provar que fora importado após a Lei de 7 de novembro de 1831 – *a lei para inglês ver*. Pelos termos dessa falácia os que fossem apreendidos deveriam ser reexportados para a África, mas a política imperial assim não o fez. Preferiu transferir seus serviços para repartições do governo ou para particulares; passaram, então, a serem chamados de ‘africanos livres’. Os que não eram apreendidos, a imensa maioria, eram considerados escravos”. RIBEIRO, João Luiz de, *A Lei de 10 de junho de 1835. Os escravos e a pena de morte no Império do Brasil, 1822-1889*. Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ, em junho de 2002, p. 192.

¹⁶⁹ Como mandava a Ordenação Real de 1741. Sobre o assunto: LARA, Sílvia Hunold, *Campos da violência*. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1988, p. 87, e MATTOSO, Kátia de Queirós, *Ser escravo no Brasil*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1982, p.162.

¹⁷⁰ Sobre o assunto: FREYRE, Gilberto, *O escravo nos anúncios de jornais brasileiros do século XIX*. São Paulo, Editora Nacional; Recife, Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1979, 2^a. edição.

¹⁷¹ MATTOSO, Kátia de Queirós, *op. cit.*, p. 156.

ser descrito como o indivíduo que era. As suas marcas eram então expostas. Ao mesmo tempo que o anúncio o descrevia como “fujão”, expunha as marcas dos abusos e torturas pelos quais ele havia passado.¹⁷² Os negros forros tratavam de tentar esconder o melhor possível aquelas evidências da escravidão passada. Para um ex-escravo, porém, mesmo que ele tentasse esconder dos outros as marcas de sua antiga condição, ele mesmo não poderia esquecê-las. Sílvia Lara, em *Campos da violência*, comentou que é comum encontrar, nos documentos do século XVIII, a referência ao nome do ex-senhor na caracterização de elementos forros. Por exemplo, Manoel Crioulo, liberto, ex-escravo do Sr. Fulano de Tal. Logo, as marcas da dominação escravista iriam muito além das marcas corporais e do estigma da cor.¹⁷³

Na América Portuguesa, homens brancos eram naturalmente considerados livres, mas o mesmo não era verdade para aqueles que tinham a cor da pele escura. Não era incomum que pessoas negras livres fossem presas sob suspeita de escravidão;¹⁷⁴ principalmente, quando se encontravam longe de suas conexões, em locais onde não fossem conhecidos. Poderiam, então, passar por más situações, de suspeição e de prisão, fato que poderia se arrastar por muito tempo. Sílvia Lara ressaltou que, de certo modo, a liberdade de circulação de cativos se assemelhava à liberdade dos libertos, pois suas “garantias e limites” estariam circunscritos por uma rede de relações pessoais na qual negros e mulatos estariam inseridos.¹⁷⁵

Na segunda metade do século XIX, período em que foram tirados os retratos comentados neste capítulo, o momento histórico exigia que, além de *ser livre*, a pessoa nascida livre ou a alforriada *parecesse livre* para os outros. Ela tinha que fazer uso de *símbolos* que indicassem a sua condição. No caso das fotos que veremos, foi importante a adoção da forma de se retratar como os ditos brancos da sociedade, fazendo uso de seu modo de vestir e posar à européia,

¹⁷² Sobre o assunto: WOOD, Marcus, *Blind memory. Visual representations of slavery in England and America; 1780-1865*. Manchester e Nova York, Manchester University Press, 2000, pp. 80-87.

¹⁷³ LARA, Sílvia Hunold, *Campos da violência*, op. cit. , p. 88 e 268.

¹⁷⁴ LARA, Sílvia Hunold, “Customs and costumes: Carlos Julião and the image of black slaves in the late eighteenth-century Brazil” , em *Slavery and abolition: representing the body of the slave*. Londres, volume 23, n.2, agosto de 2002, p.126.

¹⁷⁵ LARA, Sílvia H., *Campos da violência*, op. cit., p.350.

numa tentativa de abrir caminho naquela sociedade exigente, competitiva e racista, e de se fazerem aceitas (ou toleradas). Essa era uma forma de tentar se esquivar dos estigmas da escravidão – não sendo esse um caso de “aculturação”, mas de estratégia de aceitação, ascensão e sobrevivência.¹⁷⁶

Além do preconceito contra sua cor, foram vários outros os problemas que os novos negros livres e alforriados enfrentaram: problemas econômicos (de trabalho, de sobrevivência e de moradia); competição com a mão-de-obra livre, com o imigrante pobre; a família (ou grupo) muitas vezes dispersa (o), após sucessivas vendas (no caso dos ex-escravos); preocupação em manter a própria liberdade (novamente, no caso dos ex-escravos), em evitar “confusões” sobre a sua condição; etc. Mas eles deveriam contar com uma certa cumplicidade e solidariedade do corpo social específico a que pertenciam.¹⁷⁷

Na luta por se integrar e ser aceito pela sociedade dominante, geralmente, o negro nascido livre teria mais chances e oportunidades de abrir e manter o seu espaço do que uma pessoa negra que nascera escrava e conseguira mais tarde a sua liberdade, ou, é claro, do que uma pessoa que ainda era escrava.¹⁷⁸ Via de regra, na luta pela integração e aceitação, quanto mais clara fosse a cor da pele de um mulato maiores seriam as suas chances.¹⁷⁹ Muitas vezes, o nível de riqueza adquirido também podia ajudar a comprar a “brancura”. O liberto negro pobre e o africano livre estariam no nível mais baixo da escala de aceitação pela sociedade, perdendo apenas para os que ainda eram escravos.

Na categoria das pessoas de cor temos as variações de pigmentação da pele que vão do negro ao mulato bem claro. Temos também as variações de ocupações e meios de sobrevivência, de níveis de situação social, sendo que uns

¹⁷⁶ Sobre o assunto: CHALHOUB, Sidney, *Visões da liberdade; uma história das últimas décadas da escravidão na Corte*. São Paulo, Cia. das Letras, 1990, pp. 213-214.

¹⁷⁷ Kátia Mattoso ressaltou que nas zonas de forte presença branca (como no sul, por exemplo) os negros forros tiveram de “lutar” muito mais duramente que seus camaradas do nordeste, de Minas, ou mesmo do Rio de Janeiro, pois ali a aculturação era imperativa à sobrevivência. Por haver menos negros, o grupo não encontrava as “solidariedades” que podia haver nos lugares onde sua concentração era maior. MATTOSO, Kátia de Queirós, *op. cit.*, pp. 205-206 e 218-220.

¹⁷⁸ Sobre o assunto, se referindo ao século XVIII, mas podendo também se aplicar ao XIX: RUSSEL-WOOD, A. J. R., *Escravos e libertos no Brasil colonial*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2005, pp. 85-86.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 86.

poucos eram até abastados, enquanto outros lutavam para sobreviver dignamente (e dar aos seus dependentes igual dignidade), e outros, ainda, que enfrentavam diferentes níveis de pobreza. Havia desde (poucos) doutores, advogados, jornalistas, escritores, professores, artistas, artífices (marceneiros, pedreiros, carpinteiros, sapateiros, alfaiates, etc.), pessoas trabalhando na agricultura, comerciantes de haveres variados (donos de estabelecimentos comerciais), donos e exploradores de escravos de ganho, vendedores de artigos de porta em porta, barbeiros, biscateiros, parteiras, amas-de-leite, amas-secas, domésticas, cozinheiras, atrizes, meretrizes, etc. até pessoas vivendo na mendicância.¹⁸⁰

Como vimos no capítulo 1, os objetos usados em uma cena montada no interior de um estúdio de fotografia induziriam o observador das imagens a certas idéias de distinção, de erudição, de riqueza, e, até mesmo, de liberdade, ou de escravidão. As cenas construídas em estúdios, com os símbolos que expunham, eram *narrativas* (mensagens) facilmente entendidas pelos parentes e amigos que recebiam os retratos dos entes queridos e/ou dos conhecidos. Os retratos deveriam deixar explícita a posição que a pessoa ocupava, ou que queria dar a entender que ocupava, e geralmente, apesar de se tratarem de cenas “construídas”, ou por isso mesmo, costumavam deixar claro o papel de cada um.

As modas, que naquele período seguiam as tendências européias, podiam ser copiadas por todos que quisessem e tivessem condições, pois as leis suntuárias, que teriam limitado, até fins do século XVIII, o uso de certos luxos a uma parte da população (excluindo as pessoas negras e mulatas, principalmente se fossem ainda escravas) não mais existiam.¹⁸¹ Com relação aos negros livres e aos forros que, como já mencionado, queriam e precisavam conseguir se fazer aceitos por uma sociedade dominante exigente e racista, o uso do modelo branco/europeu de vestir passaria a ser praticamente uma norma. Uma *norma* também adotada por negros livres e forros de outros países ocidentalizados, os

¹⁸⁰ *Ibid.*, pp.85-101.

¹⁸¹ Sobre as leis suntuárias e o vestuário de escravas e forros: FURTADO, Júnia Ferreira, *Chica da Silva e o contratador de diamantes. O outro lado do mito*. São Paulo, Cia das Letras, 2003, e LARA, Sílvia Hunold, *Fragmentos setecentistas: escravidão, cultura e poder na América Portuguesa*. Tese de Livre-Docência, IFCH – UNICAMP, 2004.

quais faziam uso da mesma estratégia de se fazer aceitos – **imagens 25 e 26**. As modas “importadas”¹⁸² aqui chegavam e eram copiadas, descritas e fartamente anunciadas nos jornais locais (alguns dos quais voltados especificamente para o público feminino¹⁸³), que publicavam anúncios das lojas de roupas e acessórios variados necessários, assim como das modistas, que eram, naquele período, na sua maioria, de origem francesa, ao menos na Corte. As modas eram também expostas nas vitrines das lojas das ruas centrais das cidades e mesmo expostas pelas ruas, pois quem quisesse se informar do que estava em voga podia se sentar em um banco de praça e reparar no desfile dos outros; reparar no que vestiam, de que acessórios faziam uso, como andavam, paravam, sentavam, voltavam a cabeça, manejavam um leque ou uma bengala, como era a sua postura, o seu jeito de olhar. Para os que pudessem comprar, e quisessem “estudar” mais as regras de comportamento e civilidade, havia disponíveis aqui também manuais que ensinavam as boas maneiras, o cuidado com a aparência, como se comportar em situações consideradas mais difíceis, como festas, saraus, teatros, recitais, confeitarias.¹⁸⁴

¹⁸² É importante lembrar que alguns itens da moda européia, como o uso de pesados tecidos de lã e veludo, não condiziam com o clima de muitas de nossas cidades, mesmo nos dias mais frios de inverno, mas que mesmo assim tais itens foram inicialmente adotados. Outro item importante de desconforto foi o espartilho, que, impedindo a livre respiração e usado nos meses de alto verão causava numerosos desmaios em muitas mulheres, mas, ainda assim, “resistiu” até a década de 1920. Sobre a moda do século XIX, temos o trabalho de Gilda de Mello e Souza, que estuda e ressalta todos os símbolos de distinção que envolviam o meio da auto-representação: SOUZA, Gilda de Mello, *op. cit.*

¹⁸³ Alguns jornais se voltavam especialmente para o público feminino, como o *Correio das Modas* (1839-1840, Rio de Janeiro) e o *Jornal das Senhoras* (1852-1853, Rio de Janeiro), entre vários outros. Os jornais tratavam de moda em geral, de vestuário, tecidos, apresentavam partituras de música a serem executadas ao piano, contavam fofocas da sociedade local, das últimas festas e saraus, comentavam as peças de teatro, apresentavam novelas e romances, e exibiam (no caso dos dois jornais citados) gravuras de moda, vindas da França, acompanhadas de textos explicativos.

¹⁸⁴ Um bom exemplo de um desses manuais é o *Código do Bom-Tom*, publicado em Portugal em 1845, pelo cônego J. I. Roquette, que escreveu o texto como se fosse um aristocrata viúvo com um casal de filhos jovens para educar. Roquette escreveu tanto conselhos de civilidade e cortesia que deveriam fazer parte da educação do suposto “filho”, como regras de conduta para a suposta “filha”. ROQUETTE, J. I., *Código do Bom-Tom. Ou regras de civilidade e de bem viver no século XIX*. SCHWARCZ, Lilia Moritz (organização, introdução e notas da reedição), São Paulo, Cia. das Letras, 1997.

Deveriam, portanto, o ex-cativo e o negro nascido livre, tentar construir a sua imagem, a princípio, a partir de códigos de representação e comportamento tomados inicialmente “emprestados” dos ditos brancos da sociedade. Uma das formas dessa representação era o retrato posado em estúdio de fotografia.

2.3. Negros livres, forros e escravos no estúdio do fotógrafo.

No estúdio do fotógrafo, o negro livre e o forro tratavam de se fazer representar seguindo, via de regra, os itens do padrão europeu da moda então vigente. Em tais fotos, raras vezes encontraremos algo que ligue as figuras representadas a algum tipo de trabalho ou profissão (assim como nas fotos das pessoas brancas da sociedade), pois a apresentação do instrumento de trabalho ligava a pessoa aos setores livres mais pobres, ou à classe escrava. Em tais retratos, ainda, as marcas corporais de posse, de torturas, de trabalhos pesados, etc., caso houvessem, não aparecem; aqueles são registros em que os estigmas da escravidão foram propositalmente ocultados. O negro livre e o forro procuravam a sua dignidade também através da imagem: “fazer uma pose, é respeitar-se e exigir respeito”, ressaltou Pierre Bourdieu.¹⁸⁵

Na **imagem 27** temos o ambrótipo de um rapaz mulato. Com alguma certeza posso afirmar que se tratava de um rapaz livre, devido principalmente a alguns elementos de distinção expostos, conforme veremos. Antes, vamos imaginar que podia se tratar do filho de um senhor branco de posses com uma negra, talvez já mulata (que possivelmente fora ou ainda era sua escrava). O rapaz teria sido mandado estudar em boas escolas, quem sabe até enviado à Europa. Ao se dirigir ao estúdio do fotógrafo, com sua roupa elegante, seu cordão,

¹⁸⁵ BOURDIEU, Pierre, *Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris, Minit, 1978.

seus dois anéis (um deles podendo ser um anel de formatura), seu cabelo penteado para o lado, e sua barba e bigode aparados, ele entrou em um acordo com o fotógrafo, pois queria que sua distinção e posses aparecessem inteiras no retrato. Caso se tratasse mesmo de um mulato claro, membro de uma família de posses e, ainda, bacharel, ele deveria pertencer à categoria *mais branca* da raça negra. O rapaz foi postado sentado ereto e de frente, numa cadeira cujo espaldar não se vê. No jogo dos cotovelos do moço, e na posição do resto do seu corpo, temos a reprodução do movimento elíptico do formato dado à foto. Como as dimensões daquele tipo de retrato eram muito pequenas (algo em torno de 6 x 5 cm), o mais comum era que não fossem feitos retratos de corpo inteiro, para que o rosto do modelo pudesse ser melhor visualizado. Nesses casos, então, o fotógrafo procurava enquadrar o que o cliente gostaria que aparecesse na fotografia. O estojo do ambrótipo, com sua moldura dourada e rebuscada, por si só, já era um detalhe distintivo, mas o profissional foi além e ofereceu um elemento de diferenciação: o realce dos anéis, botões e do cordão pintados a ouro, deixando o rosto, o resto da roupa e as mãos (estas, estrategicamente colocadas para expor os dois anéis) na cor natural, que variava do quase branco (da calça, da camisa e dos punhos), passando por diferentes tons de cinza até o preto, o que ajudaria a evidenciar o que se queria mostrar.

A **imagem 28** é a foto de um senhor idoso vestido com casaca, colete, gravada borboleta, lenço no bolso da casaca, cartola colocada ao lado dele, no chão, bengala à mão e sapatos lustrados. Assim como outros fotógrafos, Alberto Henschel costumava colocar a câmera na altura dos olhos do retratado, o que não foi o caso aqui. Por que o ponto alto da câmera? Teria pensado Henschel em representar o “peso” que o homem tivera que carregar na vida – por ser negro, e por, quem sabe, ter sido escravo? Qual teria sido a história desse homem? Infelizmente, não temos como saber. Mas podemos intuir uma condição social de homem livre, ou liberto, pelo par de sapatos lustrados, principalmente. E sapato em pé de negro costumava indicar liberdade. Pelo menos, esse símbolo era dessa forma exibido e entendido. Quem sabe se ele não encomendou o retrato para enviar para parentes distantes, exibindo uma nova condição social, mesmo

conseguida mais tarde na vida? No seu retrato, o homem está bem vestido, mas deixa transparecer um certo cansaço, um certo peso – não só pela altura de câmara escolhida pelo fotógrafo, mas pela sua expressão,¹⁸⁶ seu olhar desviado (que pode ter sido uma orientação do fotógrafo), a posição encolhida de suas mãos, as pernas entreabertas, os pés desalinhados, os ombros relaxados. Por quê, afinal, Henschel retratara o homem dessa forma? Em se tratando de uma encomenda particular (e não mais umas das numerosas fotos souvenir produzidas por Henschel, e das quais trataremos no próximo item), certamente houve um acordo feito entre fotógrafo e cliente, após alguma conversa e negociação sobre o aparato de cena e a pose.

Da moça da **imagem 29** temos alguma informação sobre sua história. Esse é o retrato de Marcellina, a qual era uma ex-escrava, que havia sido libertada pelo seu senhor, seu Antônio, de quem ela era amante.¹⁸⁷ Nessa foto, como deveria, aparece uma mulher bem vestida, bem “espartilhada”, e penteada de acordo com a moda européia vigente. Marcellina exhibe ainda um broche (camafeu) no alto do peito e um anel na mão esquerda, que segura um leque fechado. O leque era um detalhe importante, pois consistia num dos símbolos de distinção, que podia denotar aos outros, através do uso e manejo corretos, e de um ritmo elaborado de gestos, que aquela elegante senhora era instruída nos usos da sociedade.¹⁸⁸ Contudo, não podemos esquecer que se tratava de uma mulher negra, ao que parece, já forra, que não devia possuir fortuna própria, mas que era

¹⁸⁶ Me perdoem se analiso as expressões que, mesmo que tenham sido, em muitos casos, “convencionais”, “estudadas” e “congeladas” para o registro, são uma tentação inevitável, como é o caso do homem dessa foto.

¹⁸⁷ Foto e história colhidos de SLENES, Robert W., “Escravos, cartórios e desburocratização: o que Rui Barbosa não queimou será destruído agora?”, na *Revista Brasileira de História*, n. 10. São Paulo, ANPUH/ Marco Zero, março/agosto de 1985, pp. 166-196. Robert Slenes, professor do Departamento de História da Unicamp, quando em trabalho de pesquisa e leitura de Processos Cíveis, no Cartório do Primeiro Ofício, em Vassouras, encontrou o retrato de Marcellina dentro do processo de pedido de anulação de casamento, de 1887, movido pela esposa de seu Antônio. Slenes esclareceu ainda que não tinha certeza se, à época de feitura da foto, Marcellina já teria sido libertada pelo amante; porém, a “evidência” de ver uma mulher negra retratada tão bem vestida (ao gosto da moda européia, seguido pelas mulheres brancas da sociedade), em um dos estúdios de fotografia mais conceituados do período na cidade do Rio de Janeiro, acrescido do fato de que é sabido que esse tipo de foto, com o indivíduo expondo esse tipo de vestes (incluído aqui o sapato), costumava indicar uma pessoa livre ou liberta, e, mais, sabendo que ela teria terminado os seus dias como liberta, reforçam a idéia de que aquele teria sido o “passaporte” que atestava Marcellina na sua nova condição social.

¹⁸⁸ Sobre leques e seu manejo correto: SOUZA, Gilda de Mello e, *op. cit.*

amante de um homem branco casado que tinha alguma posse. Marcellina adiantou um pouco o pé direito, deixando aparecer, por baixo do vestido comprido, a ponta do sapato afivelado. Novamente: sapato em pé de negro costumava indicar liberdade. Marcellina precisava do sapato na foto; talvez fosse ele o mais importante símbolo de sua condição naquele momento. Com relação ao vestido, jóias e demais acessórios pertencerem, ou não, à Marcellina, é bem possível que sim, já que consta que a ex-escrava estaria sendo “bem mantida” na Corte pelo amante. Aquela teria sido uma boa oportunidade para exibir o melhor vestido e os acessórios distintivos. Para compor o cenário do retrato, o fotógrafo escolheu uma ambientação rústica, também em voga no período. Tal retrato de Marcellina foi anexado ao processo de pedido de anulação de casamento (de 1887) movido pela esposa branca de seu Antônio, que o acusava de estar liquidando com a fortuna do casal, para manter com luxo a amante negra na Corte.

Esse cartão-de-visita foi uma foto que Marcellina possivelmente tirou para se ver/ter retratada na nova condição, de mulher forra e amante de homem de boa posição, e poder presentear seus parentes e conhecidos (além do próprio amante). Por falar nele, teria Antônio ido com ela até o elegante estúdio? Teria ele posado com ela para uma foto de casal? Quem teria ajudado Marcellina a enfrentar a situação de se dirigir a um estúdio chique como o de Carneiro & Tavares para se (auto-)representar? Seria ela uma criatura tão “corajosa” que enfrentara a situação sozinha? Daí talvez o porquê dos olhos arregalados da moça na foto. Ou seria ela uma veterana em pose de estúdio? Quem sabe, uma amiga teria ido junto com Marcellina? Essa foto, com todo o aparato exposto nela, representaria quase um “passaporte”, ou um rito de passagem, para ressaltar o status de sua nova condição social, acrescentando-se aí o fato de ter sido tirada em um dos estúdios mais conceituados da cidade do Rio de Janeiro na época. E mais, nada na sua roupa deixa entrever a negra (ou mulata) sedutora, que teria virado a cabeça de Antônio; pelo contrário, o vestido longo bem cortado, com anquinhas, confeccionado em tecido brilhoso escuro (talvez de seda), ajustado pelo corpete, fechado no colarinho por um camafeu, sem decotes, e de mangas compridas denotava até um certo recato – detalhes de uma elegância

característica das mulheres “de sociedade”. As agruras de Marcellina até chegar àquele momento de posar como uma mulher liberta e elegante, não sabemos. Ou o quanto de “dor e humilhação, quanto cálculo e complacência” houve na sua história com Antônio, como observou Robert Slenes.¹⁸⁹ Porém, uma das cópias desse retrato fora parar também nas mãos da esposa traída de seu Antônio e deve tê-la feito agonizar de raiva do marido e da ex-mucama... A raiva da esposa, sobretudo acrescida do medo de ter seu patrimônio dilapidado em favor da ex-escrava, teria sido alimentada ainda mais com o texto da seguinte carta, bastante explícita e comprometedora, também anexada ao processo:

“Marcellina.

Você como tem passado meu bem? Estou com mtas saudades de Você, e ainda não fui dar-lhe um abraço porq estou na roça, feitorando outra vez, e não quero sahir sem acabar o serviço que estou fazendo; mas vejo que não posso demorar mtos dias, porq estou afflicto para estar com Você nem que seja um bocadinho. Enquanto eu não vou, me escreve; uma carta sua é um alívio e uma consolação.

Adeos, minha negra, recebe um abraço mto e mto saudoso, e até breve. O frio já está apertando, e faz-me lembrar das noites da barraca com uma saudade que me põe fora de mim; está bom, não quero dizer mais nada por hoje, se começo a me lembrar de certas cousas, em vez d’esta carta vou eu mesmo, e hoje eu não posso sahir. Outra vez Adeos, e até lá”.¹⁹⁰

Aparentemente, para uma mulher negra forra, o concubinato com o ex-senhor branco (ou com outro branco) de posição e/ou fortuna, lhe oferecia maiores oportunidades de inserção na sociedade dominante local. Júnia Furtado, no seu livro sobre Chica da Silva, comenta esse tipo de relação, se referindo ao século XVIII:

“(...) não podemos esquecer que, sob o manto dessa prática, não obstante as vantagens econômicas e sociais alcançadas, efetivava-se uma

¹⁸⁹ SLENES, Robert W., “Escravos, cartórios e desburocratização...”, *op. cit.*, p. 174.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 174.

exploração dupla – de cunho sexual e racial –, pois a essas mulheres jamais foi propiciada a condição de esposas. Ainda, por viverem no mundo dos livres, elas procuravam imitar seus hábitos, costumes, estilo de vida e indumentárias, de modo que reproduziam em escala menor o mundo daqueles que as haviam submetido à escravidão”.¹⁹¹

Logo, as alforrias daquelas “Chicas da Silva” teriam incrementado, já no século XVIII, o processo de assimilação dos valores da elite branca, para que as futuras Marcellinas tentassem também se inserir, assim como a seus descendentes, naquela sociedade.¹⁹² Por outro lado, em se tratando de uma relação de concubinato, a amante não teria acesso ao patrimônio do “marido”, casado com a outra. Mas o patrimônio poderia ser dilapidado, aos poucos, pelo marido, em favor da concubina; afinal, para que a concubina (negra ou mulata) conseguisse se inserir no novo meio ela precisaria possuir bens, tanto bens imóveis, quanto móveis – incluindo aqui escravos, que garantiriam o afastamento de sua imagem do mundo do trabalho, como bem cabia a uma senhora de sociedade.¹⁹³ Possuir escravos era muito comum aos forros que conseguiam juntar um capital, pois tratava-se de um mecanismo essencial que ajudaria a garantir a sua inserção no mundo dos livres, no qual havia o desprezo pelo trabalho, pelo viver das próprias mãos. Júnia Furtado acrescenta, ainda se referindo a Chica da Silva e ao século XVIII:

“A posse da cultura material – representada pelos móveis, a indumentária, as jóias, os utensílios de cama e mesa próprios da cultura europeia – fez com que essas mulheres imitassem o comportamento, a forma de vestir-se e adornar-se das senhoras da elite portuguesa. Dessa forma distanciavam-se cada vez mais do mundo da senzala onde nasceram”.¹⁹⁴

Não teria ainda sido considerado vantajoso para os casais inter-raciais, e que viviam em concubinato, legalizar a situação, pois a produção de documentos

¹⁹¹ FURTADO, Júnia Ferreira, *op. cit.*, p. 23.

¹⁹² *Ibid.*, p. 23.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 156.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 143.

oficiais ligando um pai “branco e honrado” a uma mulher “negra e forra”, diminuiria as chances de aceitação e as oportunidades de bons cargos e bons casamentos de seus descendentes; estes teriam melhores chances se a ascendência materna pudesse não ser mencionada.¹⁹⁵ Por outro lado, uma situação mais difícil enfrentava uma pessoa forra que não possuía boas economias, amante rico, e nem dominava algum ofício. Nesse último caso, a obtenção da liberdade podia não significar uma vida melhor. Júnia Furtado conta a história de uma negra que teria “se vendido em escravidão”, por desespero. Joana Batista, cafuza e livre de nascimento, no ano de 1780 teria se apresentado ao tabelião da cidade que vivia e se vendido a Pedro da Costa, em troca de uma velhice amparada, para que pudesse então “viver em sossego”. Como escrava, Joana teria tido condição de adquirir o que parecia não ter conseguido com sua liberdade: jóias, roupas e dinheiro, que deixaria em herança para os filhos que tivesse, já que estes, segundo constava de seu contrato de venda, nasceriam “forros e livres e isentos de cativoiro”.¹⁹⁶ Bom, certamente Joana escolhera “a dedo” o seu senhor, pois nele confiara a manutenção das condições acertadas e, ainda, que ele lhe permitiria trabalhar para investir numa poupança própria, que seria passada aos seus descendentes livres.

Voltando às fotografias, é interessante o retrato de Glyceria da Conceição Ferreira – **imagem 30**. Ao construir, junto ao fotógrafo, a sua representação, a jovem senhora escolheu fazer referência a uma boa situação social, que podia ser real ou não, representada pela sua roupa, jóias, leque, rica caixa (de jóias, de pequenos objetos de tocador, ou, quem sabe, de uma coleção de fotos), penteadeira e banquinho de apoio para os pés. Porém, apesar de um dos pés estar apoiado sobre o banquinho, apenas entrevemos o que parece ser a ponta de

¹⁹⁵ *Ibid.*, p.57. Situação exposta na peça *Mãe*, de 1859, de José de Alencar. Nela, Joana é a mãe mulata escrava, que foi ama-de-leite e criou o próprio filho, Jorge, um estudante do 5º. ano de medicina. Jorge não faz idéia de sua origem e ama a escrava, que é o único “bem” que o pai lhe deixou. No fim da história, com a identidade já revelada ao próprio filho, por um amigo da família, e para não atrapalhar o casamento de Jorge com Elisa, uma moça branca, filha de um respeitável funcionário público, Joana se mata com veneno. ALENCAR, José de, *Mãe*, no site: <http://www.biblio.com.br/conteudo/joseddealencar/mae.htm>.

¹⁹⁶ *Ibid.*, pp. 111-112.

um sapato. Provavelmente, Glyceria não “precisava” dele de forma muito ostensiva na foto; ou seja, ela não necessitava desse símbolo específico para registrar sua condição social, que podia ser de livre, ou liberta, ao que todo o aparato da foto leva a crer. No verso do retrato (**imagem 31**), junto ao anúncio do famoso estúdio de Carneiro & Gaspar (antecessores da sociedade entre Carneiro & Tavares, autores do retrato de Marcellina, **imagem 29**), Glyceria escreveu nos espaços livres, oferecendo a sua foto com “respeitosa gratidão” à Sra. D. Leopoldina Augusta de Sá Barreto, fazendo, ainda, promessas de “amizade eterna”. Sobre imagem, anotações no verso e dedicatória, Ana Maria Mauad comentou:

“O retrato não era composto somente pela imagem; as anotações dos diferentes guardiões das fotos, as dedicatórias e o verso das imagens indicam os caminhos que a imagem percorreu na construção de uma auto-imagem de classe”.¹⁹⁷

Os quatro casais a seguir foram retratados pelas lentes de Militão Augusto de Azevedo.¹⁹⁸ Na **imagem 32** temos um casal inter-racial. Como em numerosas outras fotos de casais, o homem, bastante sério, está sentado, enquanto a mulher, de pé, apóia o braço no seu ombro. O ombro do homem estava alto demais para ela, que ficou um pouco deslocada pela posição que assumiu. Por que o fotógrafo não levou um pouco mais de tempo ajustando a pose da mulher? Por que não lhe disse para apoiar a mão e não o braço? Queria ela, por algum motivo, exibir as duas mãos daquela forma, mesmo sem um anel ou outra jóia para mostrar? O que ela estaria segurando? O vestido claro contrastou bastante com o tom de pele da jovem senhora. Os dois olharam para a máquina do fotógrafo. O mais interessante

¹⁹⁷ MAUAD, Ana Maria, “As fronteiras da cor: imagem e representação social na sociedade escravista imperial”, na *Revista de História*. Juiz de Fora, Núcleo de História Regional/Departamento de História/Arquivo Histórico/EDUFJF, volume 6, n. 2, 2000, pp. 83 – 98.

¹⁹⁸ Como já mencionado, Militão Augusto de Azevedo retratou por volta de 12.000 pessoas nos anos que atuou no seu estúdio na cidade de São Paulo (décadas de 1860 a 1880); cerca de 30 a 35% da clientela retratada era constituída de negros e/ou mulatos. Porém, não tenho como afirmar quantos seriam livres, forros, ou mesmo quantos seriam ainda escravos, pois tais informações não constam dos álbuns de controle do estúdio, conservados no Museu Paulista.

nessa foto é a aparente explicitação de um tipo de relação que acontecia por séculos na sociedade, a do homem branco com a mulher negra, responsável pelo processo de mestiçagem defendido por uns e abominado por outros. Eles posaram como o casal que talvez formassem, num retrato que, caso esta fosse a situação, podia atestar a união aos amigos e parentes que dele recebessem uma cópia. Da relação entre Marcellina (**imagem 29**) e seu ex-senhor Antônio temos a comprometedor carta, mas não uma foto de casal. Nem mesmo sabemos se uma foto desse tipo teria sido tirada.

Usada como exemplo de arranjo de cena de corpo inteiro no capítulo 1, a **imagem 33** é o retrato de um casal de negros (livres ou forros, provavelmente), que, assim como outros, tentava “abrir” seu caminho dentro daquela sociedade exigente e racista. Também como outros, o casal se vestiu e penteou à moda européia vigente. A mulher exibiu a sua sombrinha e o homem o seu chapéu. O homem adiantou ainda o pé esquerdo, bem calçado no sapato escuro lustrado, em contraste com as calças claras. Na escolha da pose de corpo inteiro estaria a certeza do registro de todos os detalhes de sua distinção. Nada na sua roupa ou penteado os ligava a sua origem africana; a única coisa que nos remete a sua origem, que os “denuncia”, é a sua cor – item que, como já mencionado, os ligaria para sempre a uma história de escravidão, ou de antepassados escravos.

Nas **imagens 34 e 35** temos mais dois casais de negros representados. O casal mais jovem (**imagem 34**) seguiu o arranjo de “um sentado e o outro em pé com a mão no ombro do que está sentado”, este último apoiando o braço em uma mesa de estilo. Bastante enfeitado, o vestido da mulher foi ajeitado para aparecer inteiro na fotografia. A roupa podia lhe pertencer (e, nesse caso, encontrara a moça uma ótima oportunidade para exibir e deixar registrada a sua vestimenta dispendiosa), ou podia pertencer ao estúdio do fotógrafo. O que importava, no entanto, era o produto final, a foto de casal “como a de outros”. Na **imagem 35**, o casal de mesma altura foi postado de pé. O homem apoiou a mão esquerda no ombro esquerdo da companheira. Novamente, a representação de corpo inteiro lhes garantia a exibição de todos os detalhes de sua vestimenta e acessórios. Observando a postura e expressão dos dois, podemos arriscar dizer que eles

estavam menos à vontade do que o casal da **imagem 33**, por exemplo, também retratado de pé e por inteiro. Militão pode ter dado menos tempo para o casal da **imagem 35** se acostumar com o arranjo, pode ter havido menos conversa, ou podia ainda ser aquela uma primeira (quem sabe, a única) experiência dos dois num estúdio de fotografia. Nesse caso, o aparelho de pose, que aparece logo atrás do homem, teria servido não só para lhe garantir a imobilidade e uma pose ereta, mas também, como um apoio que era, para dar alguma confiança ao cliente que a demonstrasse de menos.

A foto a seguir (**imagem 36**) é um registro mais raro de ser encontrado daquele período: o retrato de família negra, dos dois pais com os filhos. Nesse cartão-de-visitas de 1880, como em numerosos retratos de famílias brancas, temos as personagens vestidas e penteadas à moda européia. Aquela era uma família que começava e que, possivelmente, continuaria a aumentar de tamanho. Para o fotógrafo, conforme costumava acontecer em retratos desse tipo (com vários sujeitos), o desafio inicial teria sido o de combinar com harmonia as diferentes idades, sexos, alturas e fisionomias. O segundo desafio teria sido o de fazer rapidamente o registro, antes que alguma das crianças se cansasse e se movesse. O profissional da fotografia, assim como acontecia com a pintura, deveria buscar a simplicidade, organizando o campo de maneira a balancear as diferenças. Retratados com um fundo neutro, bem penteados e vestidos com suas (suas?) melhores roupas, o casal adotou o arranjo comum a numerosas fotos de famílias brancas parecidas com esta: o homem sentado na rebuscada cadeira (com o filho menor no colo e o mais velho de pé ao seu lado) e a mulher de pé, com a mão no ombro do marido – arranjo que lhe permitia exhibir os babados da vestimenta (amarrotada?) que usava.¹⁹⁹ A cauda do vestido parece ter sido presa atrás do corpo da moça – arranjo que era comum, na tentativa de bem ajeitar, para a foto, o excesso de panos das caudas dos vestidos (observar o mesmo arranjo nas **imagens 14, 15** de Militão e na “estrangeira” **26**) –. Imobilizadas pela

¹⁹⁹ Joan Severa observou que o vestido, comprado para ser usado em ocasiões especiais, e raramente usado, podia até ser antiquado, pertencendo a uma moda mais antiga, de poucos anos antes, mas que o *penteado* não mentia o período da feitura de uma foto. SEVERA, Joan, *op. cit.*, s.p.

pose, por imposição do meio fotográfico (e do tempo que o processo completo demandava), a espontaneidade das crianças também era suprimida. As duas posaram sérias, quase tristes. De qualquer forma, como qualquer outra família da época, conseguiu essa família fazer uso do direito de se eternizar em papel e construir parte de sua memória familiar nesse raro registro sobrevivente.

Julia Hirsch, em *Family photographs*, observou sobre o retrato do homem que posava com a sua família:

“Mostrar que uma pessoa é um ‘homem de família’ e demonstrar seu status numa fotografia de família, expondo-o com sua mulher e filhos, é não apenas sugerir que ele é uma pessoa que obedece aos chamados do sangue, da continuidade, da tradição, mas mostrar que ele é estável, responsável, altruísta, um candidato ideal para qualquer posição que exija compaixão, senso de responsabilidade, e a habilidade para controlar outros”.²⁰⁰

Em uma foto menos elaborada (porém, não menos importante), Militão retratou três pessoas que também podiam constituir uma família. Na **imagem 37**, as três personagens foram colocadas sentadas em um sofá de madeira (ou em três cadeiras iguais, dispostas lado a lado). O homem colocou a mão direita no ombro da mulher que, por sua vez, enlaçou o ombro da menina-moça. Nenhum dos três assumiu uma postura ereta; pelo contrário, se entortaram para o lado. O homem dá a impressão de que nem tinha acabado de se ajeitar para o registro. Talvez para não repetir a postura da mulher, que enlaçou a menina, ao homem tenha sido dada a sugestão de colocar apenas a mão no ombro da mulher. Só que ele passou uma impressão de “desconforto”, ou de pose “mexida”. Mas por que a necessidade do *toque* entre os personagens? O toque podia demonstrar que aquelas pessoas possuíam um certo grau de intimidade. Aquele gesto podia representar que aquela se tratava, sim, de uma família, se não consangüínea, pelo menos por afinidade.

²⁰⁰ HIRSCH, Julia, *Family photographs*. Nova York e Oxford; Oxford Univ. Press, 1981, p. 121.

Assim como os adultos, as crianças costumavam ser retratadas com suas melhores roupas. Também como os adultos, as crianças muitas vezes eram levadas a posar eretas, sérias e compenetradas, como as duas da **imagem 36**. O caszinho da **imagem 38** (de 1879) posou como muitos dos casais de adultos: o menino compenetrado sentado com as pernas cruzadas, e a menina de pé com o cotovelo apoiado numa mesinha. O arranjo formal, no entanto, tinha que ser mais rápido do que numa foto de adultos, pois crianças costumam ser mais impacientes. Imagino que, caso tivesse tido mais tempo, Militão poderia ter acertado uma mesinha para a altura do braço da menina (a qual ficou com o ombro um pouco levantado na foto). De qualquer forma, para esse pequeno casal, ou para as crianças menores da **imagem 36**, a organização e o registro da cena deve ter sido uma experiência bem diferente (e menos interessante) da experiência que devem ter tido as crianças da **imagem 12**, retratadas dentro de um barco no estúdio de Barza, em Recife, no mesmo período dessas duas fotos.

A **imagem 39**, de Militão, tem um arranjo parecido com o das **imagens 16 e 17** (do mesmo autor). Mas alguns detalhes intrigam: por que não foi usado o fundo com pintura tropical? Por que a pequena escultura também não foi usada sobre a pilastra? Principalmente, por que, ao ser arquivada nos livros de controle do ateliê, a foto foi rasgada (nem mesmo cortada)? Cadê os pés do rapaz? Teria ele sido retratado descalço? É bem possível que sim. Mas por que teria o fotógrafo (isso imaginando que tenha sido ele mesmo) rasgado a parte inferior da foto? O mesmo suporte de madeira, que aparece em numerosas outras fotos, foi colocado atrás do rapaz. O suporte aparece, os pés não. O suporte aparece novamente em outra foto de rapaz. Na **imagem 40**, o rapaz retratado por Militão, além de ter o “apoio” do suporte, se apoiou em uma cadeira. Como era o costume, o rapaz exibiu alguns itens de distinção: o relógio e um guarda-chuva simples. Mas os sapatos aparentemente estavam um pouco gastos. Talvez ele não tenha imaginado que esse detalhe ficaria evidente na foto. Já o moço da **imagem 41** lustrou os sapatos e não precisou do suporte de madeira para o corpo. Ele apoiou a mão esquerda na balaustrada cenográfica e até arriscou uma cruzada de perna. O chapéu “côco”, que repousou sobre a balaustrada, pode ter ajudado a lhe moldar o

penteadado. A casaca parecia grande para ele, e talvez pertencesse ao estúdio. Sem gravata, camisa de botão, ou relógio de bolso para ostentar, o rapaz exibiu uma bengala (que ele até bem posicionou, criando um movimento interessante) e o sapato escuro bem lustrado, e posou para o seu cartão-de-visitas com uma confiança algo evidente. Essas duas últimas fotos remetem à **imagem 25**, tirada nos EUA no mesmo período, de um rapaz negro que também perenizou a sua figura seguindo a forma de se vestir à européia, de posar como convinha àquele tipo de representação, com arranjo de cena parecido, mas que optou por um investimento mais caro, um ambrótipo com duas entradas para fotos (com certeza, a segunda foto era de parentes suas), *objeto* que, por si só, já era um item a mais de diferenciação e de exposição de uma possível melhor situação social.

Nas fotos de corpo inteiro podia-se escolher um cenário, além de se exibir todos os detalhes das vestimentas dos clientes. Já nas fotos de busto, a câmera era aproximada do rosto do cliente, na altura de seus olhos, e evidenciava melhor os detalhes de sua fisionomia. Nas fotos de busto não havia cenário; na maioria das vezes, nem mesmo um fundo pintado. Para as mulheres que optavam por retratar-se dessa forma havia menor possibilidade de expor um vestido mais rebuscado, mas, por outro lado, a foto de busto exibia melhor as suas jóias, os detalhes de seu penteado, assim como de seu rosto. Já para os homens, Ana Maria Mauad ressaltou que, naquele período, o retrato de busto enfatizava a “representação de poder própria às estátuas de grandes homens nas praças públicas” – **imagens 42 e 43**. Ainda segundo Mauad, no retrato de busto, os homens podiam explorar a estética facial dos atributos de masculinidade na variação da barba, bigodes, costeletas, cavanhaques, penteados com brilhantina, etc.²⁰¹ Mas simplicidade e clareza deveriam ser as principais qualidades daquele tipo de retrato. Sidney Allan ressaltou, em 1909, em *Composition in portraiture*, que o retrato em geral, mas sobretudo o retrato de busto, deveria ser o mais simples possível, devendo ser “entendido num primeiro olhar”.²⁰²

²⁰¹ MAUAD, Ana Maria, “Imagem e auto-imagem do segundo reinado”, *op. cit.* p. 226 e 228.

²⁰² ALLAN, Sidney, *op. cit.*, p. 30.

Selecionei para análise três fotos de busto de mulheres. A moça da **imagem 44** exibe um chapeuzinho branco, os cachos bem feitos de seu penteado, o vestido branco fechado até o pescoço e brincos (detalhes que emolduraram e realçaram o rosto bonito da moça). Assim como a moça da **imagem 8**, certamente ela tinha algum conhecimento de como se portar de forma elegante, haja vista a impressão de desenvoltura que ficou registrada.

Na **imagem 45** temos a foto de D. Catharina Pavão, mulher livre ou forra, que trabalhava como engomadeira. Para o registro, D. Catharina ajeitou os cabelos presos atrás, colocou um colar claro, brincos e um xale que lhe deixou os ombros e o colo de fora. Já a moça da **imagem 46**, de nome ignorado, se enrolou até o pescoço no xale xadrez, como se fosse um pano-da-Costa (talvez até o fosse)²⁰³, remetendo o observador da foto às figuras desenhadas por artistas viajantes, ou às negras retratadas pelos fotógrafos que exploraram a chave do “exótico”. A moça não exibiu brinco, cordão, nenhum adereço, apenas o xale xadrez e o penteado bem feito. As três fotos foram tiradas no estúdio de Militão no mesmo período, por volta de 1870, mas é interessante perceber as diferenças na escolha dos itens a aparecer em cada foto, o que cada uma julgara importante para o registro (principalmente, no caso das moças das **imagens 44 e 46**), além das diferenças de posturas, de olhares; porém, até onde se sabe, não teria havido grandes diferenças de significação, finalidade e uso daqueles retratos.

Voltando a considerar duas imagens observadas no início desta parte, uma sutil diferença deve ser lembrada. O rapaz mulato do ambrótipo da **imagem 27** fez questão de incluir, na sua representação, os itens que davam distinção ao seu status social: os anéis, a lapela (ou cordão) e os botões em ouro, a roupa; mas não precisou expor seus pés, já que não tinha necessidade de marcar, pelo sapato, a sua condição de livre. Marcellina, sim, numa foto de corpo inteiro (**imagem 29**), expôs o sapato afivelado, além de outros itens considerados de

²⁰³ Pano-da-Costa: pano retangular de algodão, liso ou listrado em cores vivas, bordado ou rendado, originalmente feito à mão e importado da África, e usado na indumentária de negras e mulatas. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 2001, p. 2118, 1ª. edição.

distinção. Nas duas primeiras imagens de escravos domésticos, que veremos a seguir, vamos notar que houve a preocupação do fotógrafo (num acordo com os senhores das fotos, certamente) em enquadrar os pés descalços dos escravos, para que não houvesse dúvida de sua condição na sociedade e de seu papel como um bem a ser exibido pelo senhor na cena do seu retrato. Porém, o mais interessante nessas fotos de escravos, que têm uma carga de dominação e opressão tão forte, é justamente perceber a capacidade dos escravos de demonstrar a *sua* atitude pessoal, de se mostrar, de se retratar, mesmo num retrato que não era “*seu*”.

Na **imagem 47** os dois escravos representados foram levados ao estúdio para fazer “figuração” na foto da rica senhora baiana, da família Costa Carvalho. As cadeirinhas eram geralmente carregadas por dois escravos uniformizados, escolhidos entre os de melhor figura da senzala. Dessa forma, a senhora expunha em público a sua condição social. Mas por que esse arranjo com a cadeirinha? Esse tipo de representação não foi muito comum em fotografia, mas bastante explorado em aquarelas e litogravuras, por artistas como Henry Chamberlain, Jean Baptiste Debret, Thomas Ender, entre outros. A cadeirinha da foto pertencia ao estúdio, ou foi para lá levada aos ombros dos escravos uniformizados? Caso a cadeirinha fosse um traste pertencente à senhora, o arranjo pode ter sido montado no próprio domicílio da família dela. Caso o traste pertencesse ao estúdio, então, é possível que outras fotos, usando a mesma cadeirinha, tenham sido encomendadas por outros clientes. O símbolo da posição social da senhora, além de sua roupa, jóias, porte e olhar, seria também a representação da cadeirinha e da posse de dois seres uniformizados e descalços. Que tipo de aviso teria sido dado aos escravos? Que tipo de negociação teria sido feita com eles? Pertenceriam eles à família da senhora, ou teriam sido contratados para o serviço de modelo e o registro do arranjo? Ou seriam eles negros forros pobres, que serviriam como “modelos escravos” aos fotógrafos, em troca de determinada

quantia?²⁰⁴ Como se tratava do retrato *da senhora*, possivelmente não foi permitido aos rapazes negros que encarassem diretamente a máquina; mas, ainda assim, os dois expressaram alguma atitude pessoal, através do contraste entre as suas posturas: o da direita manteve uma pose descontraída, meio displicente, até cruzou a perna, enquanto que o da esquerda adquiriu uma postura e expressão subservientes.

Na **imagem 48**, a intenção principal, talvez mesmo a única, do senhor de escravos foi a de se representar exibindo seus bens “semoventes”, mostrar sua riqueza e, principalmente, o seu poder. Seu poder de posse, e seu poder de humilhação. O “luxo” da foto do senhor é a sua demonstração de poder. Não há jóias, móvel rebuscado ou rica cadeirinha de arruar. O olhar austero do senhor era uma norma; era estereotipado, estudado, mas indicador de sua posição social (aos que, como ele, tinham condições de decodificá-lo), assim como de sua suposta idoneidade moral.²⁰⁵ Pode ser que se tratasse de um senhor rural, que estava na cidade em viagem de negócios, acompanhado de seus serviçais. Alinhados lado a lado, atrás do senhor, vemos os cinco escravos – cada qual com uma expressão distinta do outro. O primeiro (à direita) pode ter ficado com medo, botou a mão na boca e até se mexeu na hora da foto; o segundo estava visivelmente curioso com a caixa preta do fotógrafo; o terceiro, o mais bem vestido, tem até o cabelo penteado e repartido para o lado como o do senhor, e é o que tem a expressão mais ausente; o quarto cruzou os braços e lembra um pouco aquela figura humilde da foto anterior; e o último, que cruzou as mãos como as do senhor, tem um olhar altivo, um olhar orgulhoso, talvez por ser o único a ter sido representado com o seu instrumento de trabalho – uma varinha de pastorear cabras ou vacas. Ser representado com seu instrumento de trabalho indicava distinção, que significava que ele não era um escravo “pau para toda obra”. A intenção do senhor não era a de tirar uma foto mostrando a personalidade e/ou

²⁰⁴ Não acredito que, em se tratando de um retrato *particular*, os dois homens negros tivessem sido contratados para o serviço. O mais provável é que eles pertencessem à senhora. O acordo entre fotógrafos e modelos negros (que podiam ser escravos, ou mesmo forros representando escravos) foi mais comum para a produção das séries de fotografias chamadas “exóticas”, que foram fartamente exploradas, por muito fotógrafo renomado, e vendidas como souvenir aos estrangeiros e curiosos no período, e das quais tratarei no próximo item.

²⁰⁵ Sobre o assunto: KOSSOY, Boris, *Fotografia e história*, op. cit., p. 75.

identidade e/ou distinção de cada um dos cinco escravos, mas, sim, a sua. Porém, apesar disso, cada personagem ali retratado conseguiu *se mostrar*, cada qual teve uma atitude e adquiriu uma expressão diferente da do outro. Mas nenhum dos escravos parece ter estudado tão bem o seu papel como o senhor branco, que se postou, à frente deles, calçado com seu sapato lustrado (em contraste com os cinco pares de pés descalços expostos em linha logo atrás dele), como o *dono do retrato* e dos escravos. Dele partira a idéia da foto; fora ele o único a negociar o arranjo com o profissional; e seria dele o produto final.

Na evidente capacidade exposta pelos escravos das duas fotos de *se dar a ver*, podemos entrever a sua capacidade de intervenção numa situação que não era para ser dominada por eles. Com certeza, deve ter havido algum tipo de negociação entre senhores e escravos para o papel destes últimos como figurantes nas fotos. Nenhum deles teria sido levado até lá sem aviso; eles estariam cientes do papel que iriam desempenhar e, mesmo que pudessem não entender bem o que seria um retrato, talvez porque fosse aquela a sua primeira vez em um estúdio de fotografia, eles marcaram a sua presença, não como objeto de cena, e, menos ainda, como mercadoria, mas como indivíduos, e cativos. Teria algum deles recebido uma cópia da foto, em troca do serviço? Sabe-se lá. Pode até ser que sim. O certo, contudo, é que aquelas fotos teriam ido parar nos álbuns das famílias a que eles pertenciam. Em que categoria? Pelo que pude avaliar nas legendas, feitas a lápis, nos vários álbuns de famílias brancas constantes da Coleção Francisco Rodrigues, na Fundação Joaquim Nabuco, em Recife, as fotos dos escravos não eram numerosas, nem entravam nas primeiras páginas dos álbuns. No caso das fotos de escravos domésticos, estas apareciam após o desfile dos personagens da família, após os retratos das fases da vida de cada personagem, após as fotos que mostravam o crescimento das crianças, após os ritos de passagem, as fotos de viagens, etc. Em sua maioria, eram fotos de amas (de leite ou secas), as quais veremos quando tratarmos de amas, mas havia umas poucas de outros escravos que trabalhavam para as famílias e que, por algum motivo (podendo ser, para as famílias, de necessidade de registrar a expor a sua posse, ou mesmo de gratidão e/ou afeto pelos anos de dedicação e obediência

cumpridos pelos domésticos), foram parar nos álbuns de seus senhores. Vejamos duas dessas fotos.

A senhora idosa da **imagem 49** era uma escrava lavadeira da família Sá e Albuquerque, de Pernambuco. A escrava foi retratada com o seu aparato de trabalho – a trouxa de roupas –, e vestida com a sua roupa simples do dia-a-dia (incluindo um cordão que prendia a saia e um xale ordinário jogado nos ombros). Na composição do cenário, o fotógrafo incluiu itens que teriam a ver com a posição da escrava, aludindo ao seu local de trabalho – o fundo que dava uma idéia de profundidade, que podia indicar um rio, e o tronco de madeira retorcido. Muito séria, esta senhora (da qual não sabemos o nome) deveria ser uma figura respeitada e querida pela família à qual, possivelmente, dedicara anos de trabalho e obediência, o que lhe teria valido o *direito* de figurar no álbum da família. Imagino ainda que, caso ela tivesse sido retratada junto a um membro da família branca, ela teria sido apresentada melhor trajada.

O porteiro da **imagem 50** trabalhava no escritório da família Comber, em Recife. Como convinha a um porteiro de escritório, o homem estava bem vestido, porém descalço – o que atesta novamente a sua condição social de escravo, não bastasse a indicação da ficha da foto, constante numa gaveta na Fundação Joaquim Nabuco. Para a foto, a cartola, que podia ser de seu “uniforme” de porteiro, foi colocada em cima da cadeira. O cenário montado deveria remeter ao local de trabalho do porteiro. Para lhe agradar, ao homem podem ter sido dadas uma ou mais cópias de seu retrato, as quais ele poderia enviar para parentes e conhecidos, exibindo assim a posição de confiança que ocupava no seio da família a que pertencia. Interessante é contrastar essa foto com a **imagem 28**, do senhor idoso retratado sentado por Henschel, também em Recife. O idoso livre ou liberto de Henschel demonstrou cansaço, numa foto que tem um “peso” que pode ter sido intencional; por outro lado, o porteiro escravo da família Comber, vestido com roupas parecidas, mas descalço, se representou ereto, mais altivo, quiçá orgulhoso. Assim como a escrava lavadeira da **imagem 49**, o porteiro deve ter dedicado anos de trabalho à família à qual pertencia, e, tendo-se mantido sempre

fiel e humilde, também conseguira conquistar o *direito* de ser fotografado e entrar para o álbum dos Comber.

No capítulo 1, vimos brevemente a questão da relação e negociação da pose entre fotógrafos e clientes nos estúdios. Não é difícil imaginar que possivelmente o trato com um cliente branco e abastado seria diferente do trato (incluída aqui a atenção, possibilidade de negociar a pose, permissão para opinar, etc.) que receberia um cliente negro, em muitos casos. Se o referido cliente fosse um negro, ou um mulato, livre e de posses, imagino que o trato que ele receberia se aproximasse do trato recebido por uma pessoa branca abastada, sobretudo se ele chegasse ao estúdio fazendo uso de seus símbolos de status, exibindo seu anel de bacharel, ou seus cordões de ouro. A atitude do cliente também poderia fazer a diferença no tratamento que ele mesmo receberia no estúdio. Se ele fosse um negro forro de poucas posses, mas altivo e orgulhoso da condição que conquistara, talvez ele também conseguisse se impor ao fotógrafo e obter um trato melhor do que se adentrasse no estúdio humilde e desconfiado.

Em se tratando de um escravo, a situação poderia ser outra. Caso fosse o retrato do senhor, para o qual ele teria sido levado para fazer “figuração”, como vimos, sua pose seria determinada pelo fotógrafo e pelo senhor, **mas não sua atitude** – essa ele conseguiria expressar, sem os convencionalismos estudados, como era o caso da pose e do olhar do senhor. Na hipótese mais rara, a de um trabalho particular (uma iniciativa pessoal de se representar, posando como cativo, ou como se fora um negro forro), o trato que o cativo receberia poderia depender da sua capacidade de se impor perante o fotógrafo. Em qualquer caso, é importante ressaltar que o nível de negociação da pose dependeria bastante do profissional escolhido, assim como do cliente que o contratara. Na maior parte das vezes, o cliente já deveria chegar ao estúdio com alguma idéia do que esperava ver no *seu* retrato, pois vira outros, de amigos, de parentes, ou nas vitrines dos ateliês. Por seu lado, o fotógrafo, via de regra já experiente no seu trabalho, deveria possuir estratégias próprias para influenciar os clientes no arranjo da pose

e da cena, assim como para evitar interferências em demasia, ou opiniões de terceiros.

No último caso, em se tratando de cativos, temos também a categoria de negros que posaram nos estúdios como modelos para as fotos de tipos e costumes, chamadas “exóticas” e vendidas como souvenir, e outras, também de tipos, usadas como objetos etnográficos, em coletas de dados para suporte de teorias em trabalhos “científicos”. Sobre esses dois casos, seus usos, significados, utilidades e possibilidades de intervenção dos modelos naqueles tipos de trabalhos, tratarei a seguir, antes do complexo caso das amas.

2.4. A exploração dos “typos de pretos”.²⁰⁶

Em se tratando de fotos de possíveis escravos produzidas no interior de estúdios, o que mais se fez aqui foram fotos de tipos e costumes. Uma parte dessas fotos foi explorada na chave do exótico, e vendida na forma de cartões-postais como souvenir aos estrangeiros, colecionadores e/ou curiosos, atendendo, sobretudo, à demanda do mercado europeu no período.²⁰⁷ As imagens colecionadas eram “entretenimento”, mas também ajudavam a (re)afirmar o sentimento íntimo de superioridade dos consumidores. Outra parte dessas fotos foi explicitamente usada como coleta de dados para sustentação de trabalhos “científicos” e teorias racistas então em voga. Esse segundo grupo se dividiu entre retratos, sobretudo de bustos em meio-perfil, e fotografias antropométricas (de bustos ou de corpos inteiros, de frente, perfil e costas), adquiridas com o objetivo de dar suporte visual a estudos comparativos sobre a raça humana; estudos nos quais, via de regra, procurava-se demonstrar a superioridade da raça branca sobre as demais.

Stephen Jay Gould, em *The mismeasure of man*, explicou que, naquele momento, na escala da evolução, os indígenas foram colocados abaixo dos brancos, e os negros abaixo de todos. Gould acrescentou que havia, à época, dois grupos de pensadores que sustentavam a teoria da inferioridade dos negros: os hard-liners (literalmente, os “linha-dura”) e os soft-liners (os moderados). Os

²⁰⁶ Em anúncio de 1866, o fotógrafo Christiano Jr. ofertava: “Variada colleção de costumes e typos de pretos, cousa muito própria para quem se retira par a Europa”. *Almanaque Laemmert*, seção de “Notabilidades”. Citado em AZEVEDO, Paulo César de e LISSOVSKY, Mauricio, “O fotógrafo Christiano Jr.”, em *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr.* São Paulo, Ed. Ex Libris Ltda, 1988, s. n. pág. Como, salvo engano, não há indicação de que as pessoas que posaram para as fotos “exóticas” e/ou etnográficas eram ainda escravas, ou forras, podemos supor que muitas eram, sim, escravas. Mas também não é difícil imaginar que pode ter havido um certo número de forros que teria posado “encenando” o papel de escravo, pelo dinheiro que o trabalho como “modelo” podia render, ainda que fosse pouco.

²⁰⁷ Definição de “exótico” em dicionário de 1813: “Estranho, extravagante, não vulgar”, em Moraes Silva, Antonio de, *Diccionario da língua portugueza*. Rio de Janeiro, Officinas da S. A. Litho-Typographia Fluminense, 1922, p. 798, tomo I (fac-simile da edição de 1813, Lisboa, Typographia Lacérdina).

primeiros teriam usado o suposto status biológico inferior dos negros para justificar escravidão e colonização; os segundos teriam “aceito” que os negros eram inferiores, mas ressaltavam que o direito de um grupo à liberdade não dependia de seu nível de inteligência.²⁰⁸

O poligenismo ganhara certo suporte científico no final do século XVIII, quando descobertas e estudos paleontológicos propuseram que as diferentes raças contemporâneas proviriam de origens diferentes.²⁰⁹ Em 1839 e em 1844, Samuel Morton, físico e anatomista de Philadelphia, publicou dois trabalhos nos quais analisava crânios de diferentes espécies humanas. Nesses trabalhos, classificados como menos desenvolvidos do que os brancos, os negros foram associados à deficiência moral, desvio sexual e inteligência menor. A frenologia explorada por Morton, assim como por outros desde fins do século XVIII e primeiras décadas do XIX, comparava o formato e o tamanho de crânios de humanos brancos e negros, e crânios de símios. As teorias do norte-americano Morton teriam dado argumentos aos defensores da escravidão nos EUA, pois “concluía”, mais uma vez, acerca da superioridade da raça branca.²¹⁰ Influenciado por Morton, em 1865, o biólogo e naturalista suíço, naturalizado norte-americano e fundador do Museu de Zoologia Comparada da Universidade de Harvard, Louis Agassiz, chefiou a Expedição Thayer ao Brasil e aos Andes, na qual colheu material para seus trabalhos. Na cidade do Rio de Janeiro, Agassiz encomendou a Augusto Stahl fotos de negros e asiáticos, as quais tencionava usar em estudos comparativos futuros.²¹¹ Consta ainda que Walter Hunnewell, assistente de Louis Agassiz, recebera treinamento no estabelecimento fotográfico de Georges Leuzinger, no Rio de Janeiro, para que pudesse fazer os registros da Expedição Thayer na Amazônia. Hunnewell produziu para Agassiz um conjunto de fotos antropométricas, composto de imagens de índios, negros e mestiços.²¹² Tanto as fotos tiradas por Stahl no Rio de Janeiro, quanto as tiradas por

²⁰⁸ GOULD, Stephen Jay, *The mismeasure of man*. Nova York, Norton, 1996, pp. 30-35.

²⁰⁹ *Ibid.*, pp. 30-35.

²¹⁰ *Ibid.*, pp. 30-35.

²¹¹ Sobre o assunto em FREITAS, Marcus Vinícius de, *Hartt: Expedições pelo Brasil Imperial; 1865-1878*. Metalivros, 2001.

²¹² Sobre o assunto em LAGO, Bia Corrêa do, *Augusto Stahl*. Rio de Janeiro, Ed. Capivara, 2001.

Hunnewell na Amazônia, encontram-se organizadas em álbuns no Peabody Museum da Universidade de Harvard.

A idéia de cientistas do calibre de Louis Agassiz e de teóricos que defendiam a suposta “superioridade” da raça branca era colher dados que dessem suporte visual e ajudassem a comprovar suas teorias, as quais iriam confrontar o evolucionismo defendido por Charles Darwin, no seu livro *Origem das espécies*, publicado em 1859, o qual sustentava a idéia de que, afinal, a espécie humana se originara de ancestrais comuns.²¹³ Segundo Edward Lurie, em *Louis Agassiz. A life in science*, após a abolição da escravidão nos EUA, em 1863, as idéias racistas, “poligenistas”, que comparavam as diferentes raças e tentavam contrariar o “evolucionismo”, a “monogenia”, de Darwin, passaram a não ser mais muito bem aceitas; dessa feita, Agassiz teve que arquivar suas fotos, comparações e idéias. Louis Agassiz terminaria por se retirar da vida pública em 1871, já doente, e morreria em 1873.²¹⁴

2.5. “Typos de pretos” no estúdio do fotógrafo.

Seguindo o caminho aberto pela estética do pitoresco, explorada em desenhos, aquarelas, litogravuras e pinturas a óleo por artistas/viajantes,²¹⁵ para

²¹³ Edward Lurie defendeu a idéia de que Louis Agassiz estaria interessado, como cientista, em estudar as espécies, mas que teria sido “envolvido” pelos colegas e pelos defensores da continuação da escravidão de uma forma que teria fugido ao seu controle. Para Lurie, Agassiz não era, “com certeza”, a favor da escravidão, mas teria permitido que suas idéias e teorias fossem usadas pelos defensores da escravidão, o que teria sido “trágico” para a carreira de Agassiz. LURIE, Edward, *Louis Agassiz. A life in science*. Chicago, Toronto; The University of Chicago Press, The University of Toronto Press, 1960, pp. 257-265.

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ Para citar alguns dos artistas e/ou viajantes que, em diferentes momentos (desde o século XVI, mas sobretudo no século XIX), estiveram aqui: Franz Post, Carlos Julião, Joaquim Cândido Guillobel, James Henderson, Thomas Ender, Johann Moritz Rugendas, Jean Baptiste Debret, Paul Harro-Harring, François Auguste Biard e Victor Frond. “Parafotográficos”, pela pretensão de exatidão, como chamou Gilberto Freyre os trabalhos daqueles artistas. Sobre o assunto: FREYRE, Gilberto, VASQUEZ, Pedro K. e LEON, Fernando Ponce de, *O retrato brasileiro...*, op. cit., p. 18. Eneida Sela analisou os registros do “pitoresco” vistos por quase uma centena de viajantes europeus no Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX – a iconografia da representação dos tipos negros e os relatos escritos. SELA, Eneida Maria Mercadante, *Modos de ser em modos*

as fotos da chave do “exótico” os negros eram colocados a posar podendo exibir vestimentas e adereços de inspiração e/ou procedência africana (**imagens 51, 52, 53 e 54**), “representando” algumas profissões e serviços mais comuns (**imagens 55, 56 e 57**), umas poucas situações e ritos (**imagens 58 e 59**) e os diferentes tipos de etnias (estas últimas, em fotos de busto, como o conjunto de **imagens 60**).²¹⁶ O pesquisador da fotografia Jean Sagne, no artigo “L’exotisme dans le portrait photographique au XIXe siècle”, ressaltou que, naquele momento, “exótico” eram todos os elementos que fossem “estranhos à cultura ocidental”.²¹⁷ A construção daqueles tipos de cenas nos interiores dos estúdios, com os modelos em poses estáticas e todo o resto do aparato que envolvia cada situação retratada, foi defendida pelos pesquisadores Mellissa Banta e Curtis Hinsley, em *From site to sight...*, pois, para eles, naquela condição, o fotógrafo, de certa forma, abstraía o modelo e, no processo de construção e registro das cenas, exaltava detalhes e qualidades que, caso as fotos tivessem sido feitas ao ar livre, poderiam passar despercebidos.²¹⁸ No Brasil, diversos foram os profissionais que se dedicaram à produção de fotos para souvenir. Para citar alguns dos que ficaram mais conhecidos e que trabalharam em diferentes regiões: Christiano Júnior (RJ),

de ver: ciência e estética em registros africanos por viajantes europeus (Rio de Janeiro, ca. 1808-1850). Tese de doutorado apresentada ao Dep. de História do IFCH, Unicamp, sob a orientação da Profa. Dra. Sílvia H. Lara. Campinas, agosto de 2006.

²¹⁶ Assim como o francês Jean Baptiste Debret o fez, no período de quinze anos que ficou no Brasil (de 1816 a 1831), em 1825, Johann Moritz Rugendas, viajante bávaro, também se ocupou em desenhar e pintar os bustos de algumas etnias africanas que encontrou no Rio de Janeiro, além de construir o registro de várias cenas que considerou “pitorescas” nas regiões que visitou. Rugendas esclareceu sobre as vantagens do registro das etnias africanas na cidade do Rio de Janeiro, pois, segundo ele, ali “num só golpe de vista pode o artista conseguir resultados que, na África, só atingiria através de longas e perigosas viagens a todas as regiões dessa parte do mundo”. RUGENDAS, Johann Moritz, *Viagem pitoresca através do Brasil*. Belo Horizonte e São Paulo, Editora Itatiaia e Editora da USP, 1989, p.65. Uma análise da construção das imagens registradas por Rugendas, suas influências (seu repertório) e intenções, pode ser encontrada em: SLENES, Robert W., “African Abrahams, Lucretias and men of sorrows: allegory and allusion in the Brazilian anti-slavery lithographs (1827-1835) of Johann Moritz Rugendas”, em *Slavery and abolition: representing the body of the slave*. Volume 23, n. 2, agosto 2002. Sobre as cenas construídas e registradas em litogravuras por Debret, e também as influências que teve o artista, seu repertório e suas intenções, consultar: LIMA, Valéria Alves Esteves, *A viagem pitoresca e histórica de Debret: por uma nova leitura*. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de História do IFCH da Unicamp, sob a orientação do Prof. Dr. Robert W. Slenes. Campinas, fevereiro de 2003.

²¹⁷ SAGNE, Jean, “L’exotisme dans le portrait photographique au XIXe siècle”, em *Revue de la Bibliothèque Nationale*. Paris, 1981, volume 1, pp. 27-32, citação da p. 27.

²¹⁸ BANTA, Melissa e HINSLEY, Curtis, *From site to sight. Anthropology, photography, and the power of imagery*. Cambridge, Massachusetts, Peabody Museum Press, Harvard Univ. Press, 1986, p. 49.

Marc Ferrez (RJ), Alberto Henschel (PE, RJ e SP), João Goston (BA), Revert H. Klumb (RJ), Georges Leuzinger (RJ), Rodolpho Lindemann (BA), Felipe Augusto Fidanza (PA) e Augusto Stahl (PE e RJ)²¹⁹. Manuela Carneiro da Cunha escreveu, no texto “Olhar escravo, ser olhado”, se referindo aos cerca de setenta cartões/fotos do “exótico” que Christiano Jr. fez de escravos brasileiros, em meados da década de 1860, em estúdio montado na cidade do Rio de Janeiro:

“Num retrato pode-se ser visto e pode-se dar a ver, alternativas que estão francamente ligadas à relação do retratado com o retratante. Quem encomenda uma fotografia mostra-se, dá-se a conhecer, esparrama-se pelo papel, a si e a seus atributos e propriedades, como gostaria de ser visto, como se vê a si mesmo no espelho. É o sujeito do retrato. *Aqui o escravo é visto, não se dá a ver. (...)*”²²⁰

Não me parece que o escravo, apesar de levado ao estúdio do fotógrafo e de posar como modelo na composição orquestrada pelo profissional, “não se dava a ver”. É certo que o *seu retrato* era ali tirado para registrar as imagens do que era conhecido como “exótico”, que seria a cor de sua pele, as marcas de sua etnia africana, sua indumentária, alguns objetos e badulaques, as jóias e, até mesmo os olhares e as posturas. Aquelas eram imagens que iriam satisfazer a “curiosidade” europeia com relação às pessoas de cor que viviam numa terra que havia ficado praticamente isolada do mundo até o início do século XIX. Imagens de uma terra que, por fim, acabaria por ser a última a abolir a escravatura. “Variada coleção de costumes e typos de pretos, cousa muito própria para quem se retira para a

²¹⁹ Sobre fotógrafos e casas fotográficas: KOSSOY, Boris, *Dicionário...*, op. cit. No Brasil, salvo engano, Christiano Júnior e Alberto Henschel foram os profissionais que mais exploraram esse tipo de tema. Consta que as fotos do “exótico” feitas por Christiano Jr. são algo em torno de setenta cartões. As fotos produzidas por Alberto Henschel se encontram, na maioria, em arquivos na Alemanha. O Instituto Moreira Salles, do Rio de Janeiro, possui algumas fotos de Henschel (assim como uns poucos colecionadores particulares) e, segundo o que informou, acaba de adquirir uma parte do acervo de uma das coleções da Alemanha. Portanto, apesar de Henschel ter retratado muito o tema dos “tipos de negros” no Brasil, não é possível precisar o número de retratos que ele produziu sobre o assunto.

²²⁰ CUNHA, Manuela Carneiro da, “Olhar escravo, ser olhado”, em AZEVEDO, Paulo Cesar de e LISSOVSKY, Mauricio [e outros], *op. cit.*, p. XXIII. Grifos meus.

Europa”, dizia o anúncio de Christiano Jr. no Almanaque Laemmert em 1866.²²¹ Tais cenas apresentavam uma visão um tanto “civilizada” da escravidão, um tanto “romantizada”, pois mostravam uma assepsia e ordem que podiam não ser constantes do dia-a-dia de trabalho real dos escravos. A imagem que se queria exibir no exterior era a de uma escravidão que não era cruel. Daí a extrema raridade de registros, em forma de fotografia, de escravos sendo castigados.

Os fotógrafos de “typos de pretos” da segunda metade do século XIX tentaram seguir o ideal de uma Corte que se pretendia modernizada, civilizada – como a cena montada para a **imagem 61** e o homem elegante e bem vestido da **imagem 62**. Para a composição da **imagem 61**, Christiano Jr. colocou dois homens de cor escura e descalços (indicativos de que eram escravos – isso o estrangeiro facilmente entenderia), mas que, vestidos com roupas de corte ocidentalizado e portando o símbolo de distinção à mão (na forma do guarda-chuva), com os chapéus à cabeça (um deles, com um chapeuzinho de muçulmano), e, por fim, encenando uma situação “civilizada”, um cumprimento, um aperto de mãos, “falaria” ao estrangeiro sobre a escravidão “pacificada”, não cruel, e sobre o grau de civilidade aprendido aqui por um povo originalmente considerado “primitivo” (entre outros adjetivos).

É claro que os profissionais do meio fotográfico viram no tema do “exótico” um objeto de exploração comercial de retorno fácil, certo e rápido.²²² Porém, as mensagens passadas deveriam ser facilmente entendidas. Via de regra, nas **cenar de estúdio**, trataram os fotógrafos de colocar a referida *ordem* nas composições, nas quais deixaram de fora o “burburinho” das cidades, do comércio, da movimentação das ruas, e nas quais escolhiam com cuidado o que iam registrar, fazendo uso de *signos*, muitos dos quais podiam ser decodificados pelos que vissem os cartões. Como já mencionado, um desses *signos* eram os

²²¹ *Almanaque Laemmert*, seção de “Notabilidades”, 1866. Citado em AZEVEDO, Paulo Cesar de e LISSOVSKY, Mauricio, “O fotógrafo Christiano Jr.”, *Ibid.*, s. n. pág.

²²² As fotos do “exótico” seguiam o circuito do comércio de bens exóticos, muito apreciado na Europa na época. Fotos similares estavam sendo produzidas em diferentes locais, por fotógrafos envolvidos em expedições a países nos quais houvessem elementos que merecessem a definição de “exótico”. Sobre fotos com a mesma composição dos cartões/souvenir feitos aqui, com modelos negros, porém tiradas na África por fotógrafos portugueses, ver: SENA, António, *História da imagem fotográfica em Portugal*. Porto, Porto Ed., 1998.

pés descalços, que costumavam ser indício de escravidão – pelo menos, esse *signo* era dessa forma entendido. Outros signos de escravidão seriam a cor escura (que podia ligar a pessoa a uma história de escravidão), as marcas das etnias africanas, as marcas de punições e torturas, ou mesmo os instrumentos de punição e tortura (que muito raramente foram registrados em fotografia) – na **imagem 63** aparecem sutilmente os ferros nos tornozelos do cliente do barbeiro. O tema do trabalho era outro indício de escravidão (ou de pobreza) e foi a maior constante nesse tipo de foto, pois fazia parte do dia-a-dia da própria escravidão, mostrava o lugar da pessoa; porém, a encenação do trabalho, da ocupação, ao mesmo tempo em que mostrava o lugar da pessoa na sociedade, indicava o grau de civilidade daquele indivíduo e exaltava a sua dignidade. Vejamos.

Na **imagem 64** Alberto Henschel retratou uma moça fazendo um trabalho fino de costura. As suas roupas, e as jóias que lhe adornavam, podiam não ser roupas “de estúdio”, mas lhe pertencer. Todos os detalhes de sua vestimenta lhe garantiam uma *identidade africana*. Muitos apetrechos, badulaques e amuletos das negras possuíam implicações rituais e religiosas. As jóias podiam também indicar que ela tinha uma certa capacidade de fazer poupança; e a tesourinha mostrava que ela não era uma escrava qualquer, mas uma escrava de trabalhos finos de costura. A modelo sabia o que significava cada um daqueles símbolos, assim como é possível que o fotógrafo também o soubesse, já que os organizara para o registro da cena. Mas, e o estrangeiro que adquiria aquele tipo de foto como souvenir? Olharia ele para aquela foto unicamente como uma imagem “curiosa” de um país que tinha uma mistura “exótica” de culturas? Ou conseguiria (talvez um, ou outro) fazer alguma relação com o significado das roupas, das jóias, dos apetrechos, da situação daquela moça?

Na **imagem 65**, Alberto Henschel caprichou na composição do cenário, incluindo nele quase tudo o que encontrou de “exótico”, tanto que a modelo quase se perdeu no meio do arranjo. Todos os detalhes foram bem colocados e chamam a atenção, começando com o enorme guarda-sol, a variedade e a fartura de frutas e legumes tropicais, entre eles bananas, abacaxis, cocos, mamões, cana-de-açúcar, e, finalmente, a figura da moça, com seu enorme turbante, sua roupa

clara, seu colar e pulseiras e o comprido cachimbo (que era comum de ser “pitado”, principalmente entre as negras africanas). Para completar a cena “de rua”, Henschel colocou uma graminha no piso e um painel com uma paisagem tropical no fundo. Nessa foto, vemos então o forte apelo aos diversos elementos considerados “exóticos”, típicos, como um pequeno “gabinete de curiosidades”. Não são quaisquer itens que ali apareceram, mas a exuberância tropical em variedade de formas e tons de cores (mesmo que em tons diferentes de sépia) e em quantidade. Podia ser uma visão romântica de uma terra distante, uma visão romântica dos trópicos.

Essa foto me fez lembrar da história de uma negra mina, amasiada com um francês chamado Fruchot, contada por outro francês, Charles Expilly, que viveu durante alguns anos no Brasil, na década de 1850. No livro *Mulheres e costumes do Brasil*, ele contou sobre Manuela, uma jovem negra mina, de cerca de vinte e cinco anos, alta, “majestosa, cujas formas esplêndidas e corretas parecia terem sido modeladas em bronze”, nas palavras de Expilly. O rosto da negra era sulcado por “traços perpendiculares”, escarificações que representavam a sua nação africana. A moça fora trazida para o Brasil aos quatorze anos e vendida a um rico proprietário de Mata-Porcos, no Rio de Janeiro, que a presenteara a sua esposa, para que a escrava aprendesse a lhe servir de mucama. Mas Manuela não teria se dado bem como mucama, passando logo a trabalhar como negra de ganho, com um tabuleiro cheio de frutas, na rua Direita, no centro da cidade do Rio de Janeiro. Sendo trabalhadora e inteligente, a negra conseguiu sempre quantia suficiente para pagar o “jornal” ao dono e um excedente que guardava para si. Com suas economias (e com a ajuda dos “muitos admiradores”, conforme acrescentou, um pouco maliciosamente, Expilly) o seu pescoço, orelhas, pulsos e dedos começaram a se cobrir de colares, brincos, pulseiras e anéis. Às jóias, Manuela acrescentava um conjunto de amuletos, como figas de madeira, além de medalhas bentas. A mina tinha ainda o hábito de se acorocar na calçada da rua, ao lado do tabuleiro com as frutas que vendia, e fumar o seu longo cachimbo. Enquanto trabalhava na rua, Manuela conheceu o corretor francês Fruchot e os dois se apaixonaram. Fruchot não tinha dinheiro para comprar a moça, mas teve a idéia

de organizar um espetáculo beneficente, em um teatro local, cuja renda serviria para pagar a liberdade de uma “rapariga jovem, bela e infeliz”. “Vinde partir as cadeias da escrava”, dizia o cartaz no teatro. E assim teria acontecido: o teatro se encheu e a noite foi um sucesso. De posse da quantia necessária (um conto e trezentos mil réis), Fruchot comprou a liberdade da moça. Sobre o traje de Manuela, escreveu Expilly:

“Seu colo, seus pulsos, ornados de colares e pulseiras em ouro e coral, sua camisa bordada, seu vestido de xadrez, cheio de babados, seus cabelos vaidosamente enrolados no alto da cabeça e formando ondas nas fontes, um chale de cor espantada, jogado descuidosamente sobre os ombros, e cujas extremidades esvoaçavam atiradas para trás das espáduas, compunham, num conjunto pitoresco, uma fisionomia cheia de piedade e ao mesmo tempo grave e sedutora”.²²³

Quando ainda escrava, em ocasiões especiais, acrescentou Expilly, Manuela usava um turbante “esplendoroso e de seda” e calçava “finos chinelos”. Após liberta, e se amasiar com Fruchot, a mina renunciara “às toilettes provocantes”, mas o francês, sempre que podia, lhe comprava jóias e enfeites, pois sabia que a amada muito os apreciava – e ele gostava de vê-la feliz e bem arrumada.²²⁴

Na **imagem 63**, voltamos ao barbeiro retratado por Christiano Jr.²²⁵ Descalço, vestido com calça, camisa e paletó de corte ocidentalizado, o barbeiro exhibe instrumentos de trabalho (o pente e a tesoura) próprios de sua profissão. Ser representado com seu instrumento de trabalho denotava certa habilidade para determinada profissão, o que indicava alguma *distinção*. Era motivo de orgulho entre os cativos o *ter* uma profissão, não ser escravo de trabalho pesado, pau

²²³ Sobre a história da mina Manuela: EXPILLY, Charles, *Mulheres e costumes do Brasil*. Belo Horizonte, Rio de Janeiro, Editora Itatiaia Ltda., 2000, pp. 56-68 e 77, citação p. 59.

²²⁴ *Ibid.*, p. 67 e 77.

²²⁵ O barbeiro geralmente era também sangrador, cirurgião, aplicador de sanguessugas e arrancador de dentes. Segundo Debret, o barbeiro era “dono de mil talentos”, podendo saber consertar a malha escapada de uma meia de seda, ou possuir habilidades musicais. O barbeiro podia ser ambulante ou fixo em loja. Debret pintou os dois. DEBRET, Jean Baptiste, *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Belo Horizonte e São Paulo, Ed. Itatiaia e Ed. USP, 1989, tomo II.

para toda obra, pois a profissão podia representar uma possibilidade de fazer economia para comprar a própria alforria. Porém, motivo de orgulho maior ainda era o *ser* um barbeiro, o que podia lhe dar status entre os negros escravos e negros forros pobres, pois, além de conseguir reproduzir os cortes de cabelos, barbas e os penteados que evocavam uma certa identidade africana aos que quisessem experiê-la, muitos barbeiros representavam a única ajuda “médica” com que os escravos e as pessoas pobres podiam contar, porque atuavam como cirurgiões-dentistas, aplicavam sangrias e sanguessugas, entre pequenos outros auxílios.²²⁶

Ainda no rastro do pitoresco, do “exótico” explorado na cartela de profissões, a **imagem 66**, de um “cozinheiro de tropeiros”, é particularmente interessante. Nela, o rapaz também aparece com roupas de corte ocidentalizado, porém já transformadas em andrajos rasgados. A roupa pobre não deveria deixar dúvidas de que se tratava de um escravo, caso não bastassem seus grandes pés expostos. O “exótico” dessa foto ficaria também por conta do comprido cachimbo. Para a caracterização da ocupação do moço não foi usado nenhum objeto de cena específico, mas apenas um tronco retorcido ao lado da personagem e uma paisagem ao fundo – dados que podiam indicar que o rapaz trabalhava ao ar livre. A nomeação da profissão do modelo também era muitas vezes feita pelo fotógrafo no pé do cartão, onde ele escrevia: “tropeiro”, “carregador”, “negra de ganho”, etc.

²²⁶ Sobre a importância da profissão do barbeiro negro: KARASCH, Mary, *A vida dos escravos no Rio de Janeiro; 1808-1850*. São Paulo, Cia. das Letras, 2000, p. 279. Em *Dutra's world*, Zephyr Frank conta a história Antonio José Dutra, africano trazido para o Brasil como escravo (provavelmente na década de 1810, e morto em 1849 na cidade do Rio de Janeiro). Aqui Dutra trabalhou como barbeiro, arrancador de dentes, aplicador de sanguessugas, entre outros pequenos auxílios “médicos”, e juntou um certo pecúlio, comprou sua liberdade e escravos (treze escravos, quando de sua morte, incluindo seis que formavam uma banda de barbeiros-músicos, a qual ele alugava), duas residências urbanas, uma coleção de instrumentos musicais, móveis e outros trastes. Dutra teve seis filhos com três mulheres e libertou, em testamento, cinco escravos mais antigos, que lhe ajudaram a construir seu patrimônio, e que trabalhavam com ele na barbearia, além de uma doméstica e seu filho pequeno. Os outros escravos foram divididos entre seus herdeiros. FRANK, Zephyr L., *Dutras's world. Wealth and family in nineteenth-century Rio de Janeiro*. Albuquerque, University of New Mexico Press, 2004. No artigo “Terapeutas populares e instituições médicas na primeira metade do século XIX”, Tânia S. Pimenta mostra a divisão das categorias: barbeiro, dentista, cirurgião e médico – as atribuições de cada uma delas e as formas de obter licença legal para trabalhar. PIMENTA, Tânia Salgado, em CHALHOUB, Sidney, MARQUES, Vera R. B., SAMPAIO, Gabriela dos Reis e SOBRINHO, Carlos R. Galvão (organizadores), *Artes e ofícios de curar no Brasil*. Campinas, Editora Unicamp, 2003, pp. 307-330.

Curioso o contraste de algumas representações, exibindo luxo e jóias e, outras, exibindo a penúria, os andrajos. Registros parecidos também foram feitos por viajantes, tanto em relatos escritos quanto em registros visuais. Por quê? Porque tal diversidade fazia parte do “desfile” dos negros nas ruas das cidades.

Manuela Carneiro da Cunha prosseguiu na idéia da “coisificação” do escravo, novamente se referindo aos cartões de Christiano Jr:

“Se o retrato do senhor é uma forma de cartão de visita, o retrato do escravo é uma forma de cartão postal: um quer descrever a pessoa, digna e singular, outro descreve o personagem, pitoresco e genérico”.²²⁷

Christiano Jr. foi ainda “acusado”, em textos mais recentes, de “usar” os modelos para ganhar dinheiro fácil, de “coleccionar” aqueles tipos de fotos e tratar os negros que posaram como quem “colecciona insetos e os prende em vitrines de sua coleção, como faz um entomologista”.²²⁸No entanto, não me parece que as acusações ao fotógrafo se justifiquem. Primeiro, porque ele não foi o único a explorar o meio e suas várias possibilidades. Segundo, porque o comércio dos bens “exóticos” (fotos, desenhos, litogravuras, objetos diversos, animais dissecados, animais empalhados, etc.) não foi idéia de Christiano, mas sim mais uma idéia “importada”, uma demanda do mercado europeu, principalmente. Terceiro, porque os modelos posaram para Christiano sempre com *dignidade*, a eles parece que sempre foi dado um certo grau de controle da própria imagem – vide **imagens 51, 54, 62, 63** e grupo de **imagens 60**. Por fim, sorte a nossa que Christiano Jr. e outros se ocuparam em fazer (e comercializar, sim) esses registros, os quais foram usados como *souvenir*, como *itens de coleções*, mas que

²²⁷ CUNHA, Manuela Carneiro da, *op. cit.*, p. XXIV.

²²⁸ Em VASQUEZ, Pedro Karp, *A fotografia no Império*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar editor, 2002, p. 24.

poderiam também ter sido usados como *retratos pessoais*; e são, hoje, *documentos históricos*.²²⁹

As fotos da chave do “exótico” eram trabalhos documentais, ao mesmo tempo que “fictícios”, pois foram construídos. Um aspecto importante a ser ressaltado é que eram fotógrafos brancos, muitas vezes estrangeiros, retratando negros. Como nas fotos encomendadas por clientes particulares, a *mise-en-scène* era armada para representar, ajudar a retratar uma idéia em geral pré-concebida, que resultaria em uma espécie de encenação do sujeito. Para o olhar do estrangeiro, turbantes, roupas e adereços típicos de inspiração e/ou procedência africana, numerosos amuletos, jóias e badulaques, marcas de etnias variadas, além da cor negra da pele dos modelos, eram os elementos considerados “exóticos”. Mas, mesmo podendo ser assim considerados, tais detalhes representavam, em conjunto, uma *identidade* possível daquelas pessoas, e ressaltavam a sua *dignidade* – e isso também não devia passar despercebido aos olhos do estrangeiro, ainda que ele não soubesse o significado de cada detalhe apresentado.

Novamente, é certo que os retratos dos modelos das fotos da chave do “exótico” não eram a eles destinados; porém, em muitos deles podemos perceber os *indícios* de sua participação na construção daquele que poderia ser o “seu retrato”. Assim como outros profissionais que exploraram o tema, o alemão Alberto Henschel aproximou a câmera de muitos de seus modelos e produziu numerosas fotos de busto, na sua maioria em meio-perfil – **imagens 67, 68 e 69**. Uma foto única em meio-perfil dá mais informação do que uma foto frontal, ou de perfil, pois dá uma visão tridimensional da figura. Esse tipo de construção formal já era

²²⁹ Em sua dissertação de mestrado, Jasmine Alinder explorou a possibilidade de olhar as fotos de escravos produzidas no Brasil em quatro níveis: como souvenir, como documento etnográfico, como documento histórico e também como retrato pessoal. ALINDER, Jasmine, *Picturing themselves: an interdisciplinary examination of nineteenth-century photographs of brazilian slaves*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de História da Arte na The University of New México, em Albuquerque, Novo México, em julho de 1994.

utilizada em desenhos e litogravuras pelos artistas viajantes, assim como vinha sendo utilizada em pintura durante séculos.²³⁰

Na sua relação com o fotógrafo, este poderia permitir, facilitar, estimular, ou mesmo tentar limitar ao modelo, ou ao cliente particular, a sua habilidade de se comunicar, de participar como co-autor do (seu) retrato. No geral, vários modelos posaram demonstrando mais confiança e intimidade com a câmera, participaram mais de suas fotos do que outros – assim como também podemos dizer o mesmo de muito retrato particular de gente branca, ou mesmo negra: uns posaram apáticos e até com um ar ausente, e outros se mostraram mais vivos e participantes.

Mas como os fotógrafos chegavam até os modelos? Como os encontravam? Anunciavam nos jornais (e, no caso de se tratar de um escravo, acertariam o trabalho direto com o senhor deste)? Anunciavam nas vitrines dos ateliês (levando-se em conta que pouquíssimos escravos, ou mesmo forros, saberiam ler)? Era feita uma abordagem direta, na rua? Os fotógrafos que faziam esse tipo de trabalho seriam procurados pelos negros interessados em posar (pois estes haviam, quem sabe, ficado sabendo do serviço por outros que já haviam posado)? Os senhores saberiam do trabalho extra dos seus escravos? Caso soubessem, o que achariam? Numa caricatura de Henrique Fleiuss (**imagem 70**), publicada na *Semana Illustrada* de 28 de janeiro de 1866, o artista procurou explorar o estranhamento da modelo negra no estúdio do fotógrafo, vestida à moda africana: após ser colocada em frente à máquina para a pose, o fotógrafo deve ter lhe orientado a olhar para dentro da lente e lhe virou as costas; daí a modelo se levantou, se aproximou da máquina e meteu o olho na lente. No entanto, apesar de a câmera ter causado estranheza em muita gente, fosse gente negra ou branca, quando de uma primeira experiência, a gozação de Fleiuss parece exagerar o que devia acontecer. Vários dos modelos negros posaram para os fotógrafos mais de uma vez. Christiano Jr. fotografou diversas vezes, em diferentes situações, alguns de seus retratados. Pelo menos uma das modelos que posara para o estudo de etnias de Christiano Jr. em 1865 (“Negra Mina” –

²³⁰ Sobre o assunto: BRILLIANT, Richard, *Portraiture*. Londres, Reaktion Books, 2002.

imagem 71) teria posado também para uma foto “etnográfica” de August Stahl (“Mina Efa” - **imagem 72)** – o que indica que Christiano Jr. saberia como entrar em contato com a moça -, encomendada pelo naturalista suíço Louis Agassiz, quando em viagem pelo Brasil, pois esta se encontra, atualmente, no Peabody Museum, em Harvard, junto com o restante das fotos colhidas pelo cientista.²³¹

A repetição do trato com determinados modelos talvez fosse porque eles sabiam como se portar perante a câmera, podendo haver um bom entendimento entre fotógrafo e fotografado.²³² Para muitos modelos aqueles poderiam ter sido momentos de “liberdade”, mesmo que tão codificados e estáticos. Ali, no estúdio, o modelo que ainda fosse escravo estaria distanciado de seu senhor e de sua rotina de trabalho. Muitos podem ter gostado do serviço, que variava de sua rotina doméstica ou do cansaço das ruas.

Por vezes, nota-se um contraste algo marcante entre as fotos que tiveram a finalidade de souvenir e as que tiveram a finalidade de sustentação de teorias racistas. No segundo caso, muitas vezes a câmera virava um instrumento de dominação. Vejamos alguns exemplos. A **imagem 73** é o daguerreótipo de Delia, escrava de uma das fazendas visitadas por Louis Agassiz na Carolina do Sul (EUA), em 1850.²³³ Com evidente constrangimento (sobretudo, pelo olhar baixo) Delia teve sua blusa enrolada na cintura, para que seu torso ficasse todo à mostra. O constrangimento de Delia talvez não se devesse apenas à sua nudez, mas

²³¹ A identificação de que a mesma moça que posara para Christiano Jr posara também para a foto de Stahl (que se encontra no Peabody Museum em Harvard) foi feita por Jasmine Alinder em sua Dissertação, *op. cit.*

²³² Pelo tempo que deveria levar o arranjo para o registro, podemos concluir que poderia haver muita conversa e algum esforço para conquistar a confiança do modelo – estratégia comercial que garantiria resultados favoráveis. Pode ser ainda que, ao voltar para um segundo trabalho, aos modelos os resultados do trabalho anterior tenham sido mostrados. Quem sabe (até) alguns não ficaram com uma cópia de suas fotos?

²³³ Delia era uma afro-americana filha de pais africanos. Os daguerreótipos de 7 escravos africanos e afro-descendentes, de 1850, feitos por Joseph T. Zealy nas fazendas da Carolina do Sul, para Louis Agassiz, foram encontrados em 1976 durante uma limpeza no sótão do Peabody Museum of Archaeology and Ethnology em Harvard. Tais fotos são documentos raríssimos, pois, como a escravidão fora abolida em 1863 nos EUA, teriam sido tiradas e conservadas pouquíssimas fotos de escravos “americanos” – ao contrário do Brasil, que teria mais 25 anos para retratar seus cativos. Por outro lado, são numerosos os relatos escritos de ex-escravos, contando suas experiências com a escravidão nos EUA; ao contrário do Brasil, aonde sempre foi maior o índice de analfabetismo entre as classes sociais menos favorecidas. Sobre os daguerreótipos dos escravos americanos: BANTA, Melissa, *A curious & ingenious art. Reflections on daguerreotypes at Harvard*. Iowa, University of Iowa Press, 2000.

também devido ao fato de seu vestido ter sido aberto até a cintura, possivelmente não por ela mesma. Há uma diferença entre “apresentar a sua nudez” e “ser desnuda”. À Delia não teria sido dada outra opção, a não ser posar para a foto; assim como não teria sido dado pagamento de qualquer espécie. Ao que consta, o trato para as fotos fora feito direto entre o fotógrafo Zealy e os donos das fazendas e dos escravos. Assim como nas outras fotos desse tipo, na de Delia não há uma pose sensual; mas, inevitavelmente, esse tipo de foto faz pensar no uso que a ela poderia ter sido dado no período. Aquela não era uma foto erótica, mas que tornava a imagem do corpo da moça acessível às pessoas que vissem o retrato. Por si só, o desvelamento do corpo já implica uma dominação e, nesse caso, de um fotógrafo branco, de um senhor branco, de um cientista branco, sobre uma mulher negra e escrava. Naquele tipo de retrato fica evidente que o grau de nudez está diretamente relacionado ao grau de subordinação social da modelo.

Cabe aqui ainda uma rápida comparação entre a **imagem 72**, da modelo que posou para Stahl (e cuja foto também acabou no acervo de Agassiz) e a **imagem 73** de Delia, ambas colocadas na mesma posição. Como já mencionado, a modelo de Stahl já era experiente, tendo posado mais de uma vez para Christiano Jr. no mesmo período. A princípio, a finalidade das duas fotos seria a mesma, mas a experiência da modelo de Stahl, e o fato de ter posado vestida, deve ter lhe dado alguma confiança. Ela deve ter posado para essa imagem como posara para as outras, como mais um trabalho de modelo para o qual seria paga. Já para Delia, numa primeira (e talvez única) ida a um estúdio de fotografia, e a quem não teria sido dada a liberdade de negociar a própria nudez, ou ter sido dado pagamento de qualquer espécie, a experiência deve ter tido um significado bem diferente. A modelo de Stahl foi denominada unicamente como “Mina” no cartão de Christiano Junior. Dela não sabemos o nome; mas sim a procedência (procedência duplamente inscrita: na palavra “mina” e no seu rosto, na forma das escarificações). Já no caso de Delia (e dos outros escravos fotografados por Zealy em 1850), o seu nome aparece junto ao daguerreótipo. Ficou registrado ainda que Delia era filha do escravo africano Renty (**imagem 74**), que também foi

fotografado semi-desnudo por Zealy. Naquele momento, foram dados os nomes às fotos para identificar, mas não para dar *identidade* aos modelos; mas deram!

Na **imagem 75**, de um “Mina Mondri”, também levada para Harvard para os estudos comparativos de Agassiz, o fotógrafo Augusto Stahl novamente retratou o modelo de busto (em *plano americano*) e fez uso de um fundo liso para ressaltar e valorizar a imagem do cativo.²³⁴ Para esse tipo de foto, não eram arranjados cenários “exóticos”, vegetação tropical, nem fundos pintados. O que interessava ao profissional era o “olhar científico”. Dessa forma, Agassiz não estava interessado no “exótico”, nem mesmo nas marcas da etnia africana da face do modelo, mas no formato de sua cabeça, em seus detalhes anatômicos. Mas o que interessa aqui é exatamente o modelo. Com relação a ele, apesar de ter sido essa uma foto feita para um estudo comparativo, o que, por si só, já *objetificava* o sujeito em certa medida, e de ter sido essa uma foto com uma carga de dominação e opressão tão forte e evidente, na qual o escravo está inclusive com o torso nu, ele conseguiu marcar a sua presença, não meramente como modelo, e *já* como um *objeto de cena*. Ele *se deu a ver*, foi o *sujeito* do retrato, conseguiu mostrar o que era – como diria Roland Barthes, o *noema* da foto é: **escravo**²³⁵ – um escravo com um olhar cheio de dignidade e um rosto impressionante, marcado não só pelas cicatrizes de sua etnia africana (que lhe davam uma *identidade étnica* permanente), mas pela humilhação e pela dor. Se o corpo do escravo era uma propriedade, sua personalidade não era. Susan Sontag, em *Regarding the pain of others*, escreveu que é necessário um amplo reservatório de estoicismo para olhar fotografias que podem fazer você chorar.²³⁶

²³⁴ August Stahl fez para Agassiz retratos de tipos de nações africanas (na sua maioria, com o torso desnudo) e fotografias antropométricas. Maria Inez Turazzi esclareceu que Stahl participou da Exposição Nacional no Rio de Janeiro em 1866, na qual expôs, entre outros trabalhos, “retratos de negros”. Contudo, no ano seguinte, na Exposição Universal de Paris, Stahl e o sócio, o pintor Germano Wahnschaffe, participaram apenas com paisagens. TURAZZI, Maria Inez, *Poses e trejeitos...*, op. cit., pp. 218-219.

²³⁵ Noema: é o traço inimitável da fotografia. Sobre a foto do ex-escravo afro-norte-americano William Casby, de 1963, Barthes comentou: “O noema aqui é intenso; pois aquele que vejo aí foi escravo: ele certifica que a escravidão existiu, não tão longe de nós”. BARTHES, Roland, *op. cit.*, p. 119.

²³⁶ SONTAG, Susan, *Regarding the pain of others*, op. cit., p. 13.

Talvez essa foto seja um desses casos (assim como a foto de Delia, e a de Renty, e outras tantas).

Outros exemplos de fotos de bustos de negros feitas por Stahl para o naturalista Agassiz, nas quais os modelos (assim como o escravo da **imagem 75**) também *se deram a ver* e, de certa forma, mostraram até uma certa “intimidade” com a câmara, são as **imagens 76, 77 e 78** – de um “Mina Ossa”, um “Monjolo” e uma “Mina Ondo”.²³⁷ Ao contrário do que Rugendas fez em litografia, ou o que Christiano Jr. fez em fotografia, por vezes Stahl foi mais específico ao nomear as diferentes nações dos africanos, listando com mais detalhes a sua origem. Interessante é comparar novamente a nudez da foto de Delia (**imagem 73**) com a nudez dessa “Mina Ondo” (**imagem 78**), a qual pode *até* ter negociado, com o fotógrafo, a própria nudez, a exposição das marcas de sua etnia, impressas em seu rosto, tronco e braços, o uso do turbante bem amarrado e do colar – mesmo que ela também se tratasse de uma escrava e mesmo que o acordo também tenha sido feito diretamente com o dono dela. É importante ressaltar que tanto Delia quanto a “Mina Ondo” *se retrataram*, conseguiram *se dar a ver*. Delia não teve nenhum controle sobre como a sua imagem seria registrada, o *seu retrato* é o seu olhar baixo, o seu constrangimento, a sua humilhação, a exposição da nudez “dada”, contra a sua vontade, ao expectador. Acho que posso ousar dizer que a “Mina Ondo” de Henschel está *nua*, enquanto que a “Delia” de Zealy está *despida*.

Para terminar a análise das fotos desta parte, vejamos um exemplo da última série de fotos de escravos que Stahl fez no Rio de Janeiro, seguindo ainda a encomenda feita por Louis Agassiz. A **imagem 79** mostra uma série de três fotos que seguiram a linha das fotos “antropométricas” de corpo inteiro, e que expunham o modelo de quase todos os ângulos possíveis.²³⁸ Nesse caso, mais do que nas outras categorias, o que importava eram as dimensões e detalhes dos corpos, o desenho da cabeça, seu tamanho em relação ao corpo, o comprimento

²³⁷ Não tenho informações se os cartões produzidos por Christiano Jr. e Alberto Henschel, em especial, suas fotos de busto (estudos de etnias) – **imagens 60, 67 e 68** – teriam servido a estudos e comparações em trabalhos “científicos” do período, o que é bastante possível.

²³⁸ A exploração antropométrica através da fotografia iniciou-se no fim da década de 1840, sob a forma do daguerreótipo. Sobre o assunto: BANTA, Melissa e HINSLEY, Curtis M., *From site to sight. Anthropology, photography, and the power of imagery*. Cambridge, Massachusetts, Peabody Museum Press, Harvard Univ. Press, 1986.

dos braços, o formato das pernas, a curvatura da coluna. Mas o interessante é que esse tipo de foto era, por motivos óbvios, a que mais expunha o modelo, mas também a que menos *retratava* o modelo, a que menos dava ao modelo capacidade de *se retratar*, de *se expor* (apesar de nu), já que a padronização e a distância em que a câmera era colocada evidenciava menos os detalhes da sua fisionomia e de sua expressão.

Portanto, as fotos usadas como souvenir foram feitas para serem vendidas como curiosidades; nelas se procurava o “exótico”, ao mesmo tempo em que se tentava passar uma idéia de escravidão “civilizada”. No segundo grupo, as fotos foram produzidas sob encomenda para sustentar teorias racistas; nelas se procuravam “evidências” da inferioridade da raça negra, em relação à branca – “evidências” que poderiam também ajudar a sustentar e a justificar a referida “escravidão civilizada”, até um certo momento.²³⁹ Esses dois tipos de fotos, exploradas como objetos “exóticos” e/ou etnográficos, viraram produtos a serem adquiridos pelas sociedades científicas para seus estudos e comparações, pelos colecionadores para seus álbuns a serem expostos nos seus “gabinetes de curiosidades”, ou pelos simples curiosos, a título de “novidade”. Quem fez a diferença das fotos e de seus usos, foram, principalmente, os compradores das fotos. É bastante possível que muita foto produzida na chave do “exótico”, vendida como souvenir, tenha sido explorada como documento etnográfico em trabalhos “científicos”. E vice-versa.

Vamos agora voltar à categoria de fotos de escravos domésticos, ao lugar especial que ocuparam as amas-de-leite (e amas-secas) das crianças das numerosas famílias senhoriais e, cujas fotos, produzidas em bom número, possuem significados próprios, variados e algo contraditórios.

²³⁹ No entanto, para a produção de fotos de cunho etnográfico, apenas as pessoas da raça negra, vermelha (índios) e amarela (asiáticos) foram “convidadas” a posar. Não vi pessoas da raça branca posando para o mesmo tipo de foto. Na coleção de fotos e material colhido por Louis Agassiz, e conservado no Peabody Museum, em Harvard, aparecem fotos de estátuas de inspiração neoclássica, representando a raça branca, com as quais as demais raças seriam comparadas. Sobre o assunto: BANTA, Melissa, *A curious & ingenious art...*, op. cit.

2.6. O caso das amas.

Grande parte das fotos que vi de escravos levados pelos senhores aos estúdios dos fotógrafos na segunda metade do século XIX é de amas negras com as crianças brancas por elas amamentadas e/ou cuidadas. Na verdade, muitas vezes quando falo *foto de escravo* estou assumindo riscos, pois nem sempre tenho como garantir que aquela pessoa retratada era realmente escrava, e não uma pessoa livre; a não ser que isso esteja explicitado na foto. É claro que alguns indícios podem levar a crer se tratar da foto de uma pessoa escrava; entre eles, como vimos, os pés descalços costumavam ser um. No entanto, raramente uma foto de ama mostra pés, descalços ou mesmo calçados. De qualquer forma, assumo o risco ao afirmar que, no período anterior à abolição, a maioria das amas das fotos eram ainda escravas. Como veremos no decorrer do texto, as amas livres, negras ou brancas, acabavam por ficar menos tempo com as famílias, costumavam levantar “suspeitas” pelo tipo de trabalho que faziam – vendiam algo do seu próprio corpo –, costumavam levantar desconfianças de poderem esconder alguma doença que viessem a ter, ou que já tivessem tido, ou, ainda, podiam esconder dos patrões caso houvesse uma diminuição repentina na quantidade de seu leite – fatos que poderiam levar à sua substituição por outra ama. Por essas razões, mais raramente as famílias tomariam a iniciativa de tirar o seu retrato junto à criança branca. Isso me pareceu bem claro ao pesquisar as teses dos doutores em medicina e os jornais do período (fontes que veremos nas próximas partes). Mas, é claro, não posso excluir o fato de que algumas das amas retratadas antes da abolição da escravatura talvez fossem livres ou libertas. Em qualquer que fosse o caso, a encomenda e a conservação do retrato envolveria também a questão de uma rede de relacionamentos e de trocas, de afeto e gratidão, de obediência, trabalho e dedicação.

Nas litogravuras feitas por artistas no Brasil na primeira metade do século XIX, como Jean Baptiste Debret e Johann Moritz Rugendas, entre poucos outros,

muitas vezes as amas aparecem no ato de amamentar os bebês, mas fazendo parte de cenas repletas de personagens, por vezes passando quase despercebidas. Salvo engano, em nenhuma daquelas cenas foi dado grande destaque ao papel da ama, ou à sua figura; em nenhuma houve o tipo de “construção” de cena da forma como aconteceu com as numerosas fotografias montadas em estúdios (e nas poucas pinturas a óleo), nas quais vemos apenas a ama e a criança branca representadas em composições formais e centralizadas, muitas das quais tentando passar uma idéia de intimidade e afeto. As amas das litogravuras dos viajantes apareceram inseridas em diferentes contextos; na **imagem 80**, a ama chega à igreja sentada na rica cadeirinha, tendo a criança branca ao colo. Ela é a personagem negra mais bem vestida da cena, e a única calçada. Acompanhando a cadeirinha, Debret desenhou um jovem pajem, que leva a comprida vela. Na **imagem 81**, outra litogravura de Debret, a ama amamenta o bebê, sentada dentro de uma liteira, quando em viagem com a mãe da criança para o interior. O rosto da ama não aparece, aliás nem o da mãe do bebê; e nem é a ama, ou a amamentação, o *tema* do pincel de Debret; mas, sim, o meio de transporte. A ama (amamentando), o bebê e a senhora branca teriam sido ali colocados para mostrar que, em viagens curtas, aquele era um meio de transporte considerado razoavelmente confortável para mulheres e crianças.

Na **imagem 82**, de Rugendas, uma ama amamenta o bebê sentada numa esteira na sala da casa dos senhores, enquanto olha as atividades das outras crianças, ao mesmo tempo em que seus senhores recebem visitas – tudo no mesmo espaço. Novamente, a ama (ou a amamentação) não é o tema principal do pincel do artista; a ela foi dado um lugar num canto da cena; e a sua presença (e o ato de amamentar o bebê branco, tendo outras duas crianças negras pequenas por perto – uma das quais podia até ser sua) passa quase despercebida. Das três amas apresentadas nas litogravuras aqui vistas, a ama da **imagem 80** foi a que teve maior destaque, pela sua indumentária, pelo rito importante no qual estava envolvida e por ter tido a sua figura quase centralizada na composição da cena.

Foram poucas as representações de amas em pintura no Brasil no século XIX. De fato, conheço apenas duas pinturas de escravas posando sozinhas com

uma criança branca, em composições que lembram as fotos que veremos nesse capítulo – **imagens 83 e 84**. A moça negra da **imagem 83**, segundo o título da pintura, era uma escrava (cujo nome não foi especificado) que posou para o trabalho segurando a menina Ana Maria de São José e Aragão, filha dos Barões de Jaguaripe. A ama da **imagem 84**, segundo o historiador Pedro Calmon, segura D. Pedro II, com um ano e meio de idade, no colo, num trabalho que teria sido encomendado a Debret. Nessa pintura, a ama foi representada em pé, sem o luxo das vestes da ama da imagem anterior, mas com um vestido simples, cuja alça esquerda desce pelo braço, deixando o ombro negro desnudo e fazendo o seio esquerdo, agarrado pela mão do menino (que bem o conhecia), quase saltar do vestido. Não vi, em fotografia, nenhum ato registrado que explicitasse tanto a relação que havia entre as duas figuras quanto esse – o da mão do menino agarrando o seio da ama. É importante ressaltar que essas duas pinturas a óleo foram trabalhos encomendados; trabalhos cujo custo costumava ser alto, daí o fato de haver poucos registros a óleo de ama com a criança por ela criada.

O arranjo formal dessas duas pinturas se aproxima do arranjo formal explorado em muitos registros fotográficos produzidos na segunda metade do século XIX – sendo estes também trabalhos encomendados pelos que podiam pagar por eles, porém bem mais acessíveis do que as pinturas. Ao contrário do que aconteceu em litogravura, **no estúdio do fotógrafo** as amas negras tiveram as suas figuras aproximadas da câmera e foram, junto às crianças brancas, sempre o *assunto* e os *sujeitos* dos retratos. O porquê disso? Veremos no decorrer do texto.

A **imagem 85** retrata a ama Mônica junto ao menino por ela criado. Pela idade do menino, mesmo que ele tenha sido amamentado por Mônica, ela era naquele momento apenas a sua ama-seca; na sua lembrança, seria a sua “mãe-preta”. Os pais do menino provavelmente estiveram presentes no estúdio, participando da organização da cena, junto ao fotógrafo. Ricamente vestida e ataviada, Mônica foi representada como uma Madonna negra, pela sua figura centralizada na foto, que forma um triângulo com sua vestimenta e a figura do menino, pela posição de seus braços, pela colocação de suas mãos, pelo

aconchego e postura do menino que se apóia em seu ombro direito – ver, na **imagem 86**, um exemplo de Madonna, reproduzida de uma pintura. Mônica foi representada como uma Madonna, sim, mas como uma Madonna negra de bebê branco; não do fruto do seu ventre, mas de seu filho de leite. Esse arranjo de cena, com a figura da mulher formando um triângulo, era comum também nas fotos (e pinturas) de mães com filhos (**imagem 87**), nas quais tentava-se evidenciar idéias de intimidade, harmonia e afeto.

Os adornos escolhidos para a foto de Mônica procuravam “distanciá-la” do lugar de simples criada. O luxo com que a ama era mostrada podia expor em público a riqueza da casa a que ela pertencia, assim como a sua posição algo privilegiada perante outros escravos da casa. Porém escondia, muitas vezes, a história triste da separação da ama do seu filho natural. Uma história que não era contada, mas pressuposta. A referência à existência de uma ama leva à idéia da existência de duas crianças: o bebê senhorial, por ela criado, e o bebê negro, fruto de seu ventre, do qual pouco ficamos sabendo.²⁴⁰

²⁴⁰ Na sua Dissertação de mestrado, Rafaela de Andrade Deiab faz uma análise da figura da mãe-preta nos textos de literatura brasileira e explora a noção, de então, da “mãe escrava infeliz”, porém “ama-de-leite realizada”, seguindo o rastro de autores de fins do século XIX e início do XX, como Mello de Moraes Filho (poeta abolicionista) e Augusto dos Anjos (poeta), entre outros. DEIAB, Rafaela de Andrade, *A mãe-preta na literatura brasileira: a ambigüidade como construção social (1880-1950)*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Antropologia da USP, sob a orientação da Profa. Dra. Lilia Katri Moritz Schwarcz. São Paulo, setembro de 2006. No romance *O mulato*, Aluísio Azevedo descreve a capacidade de abnegação (por falta de outra opção) da ama-de-leite (que, coincidentemente, também se chamava Mônica) que criara a mocinha do romance, dedicando-lhe o amor que não pudera dar aos próprios filhos, vendidos e mandados para longe dela: “Mônica orçava pelos cinqüenta anos; era gorda, sadia e muito asseada; tetas grandes e descaídas dentro do cabeção. Tinha ao pescoço um barbante, com um crucifixo de metal, uma pratinha de 200 réis, uma fava de cumaru, um dente-de-cão e um pedaço de lacre encastado em ouro. Desde que amamentara Ana Rosa, dedicara-lhe um amor materno extremamente extremo, uma dedicação desinteressada e passiva. Ia lá fora sempre o seu ídolo, o seu único ‘querer bem’, porque os próprios filhos, esses lhos arrancaram e venderam para o Sul. Dantes, nunca vinha da fonte, onde passava os dias a lavar, sem lhe trazer frutas e borboletas, o que, para a pequenina, constituía o melhor prazer desta vida. Chamava-lhe ‘sua filha, seu cativo’ e todas as noites, e todas as manhãs, quando chegava ou quando saía para o trabalho, lançava-lhe a bênção, (...). Se Ana Rosa fazia em casa qualquer diabrura que desagradasse a mãe-preta, esta a repreendia imediatamente, com autoridade; desde, porém, que a acusação ou a reprimenda partissem de outro, fosse embora do pai ou da avó, punia logo pela menina e voltava-se contra os mais”. Após liberta, a ama Mônica continuou na casa dos senhores, desvelando-se “pela laiá melhor que até então, mais cativa do que nunca”. AZEVEDO, Aluísio, *O mulato*, em *Aluísio Azevedo. Ficção completa em dois volumes*. Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar, 2005, volume 1, p. 327.

Inocente nesse arranjo, o menino (vestido de homenzinho) recostou a cabeça e as mãozinhas na sua mãe-preta. Ela era coisa sua, por afeto e, mais tarde, talvez continuasse a ser por herança. É possível que houvesse também, por parte da ama, um afeto genuíno pela criança que ela amamentara.

O que chama a atenção nessa foto é que, apesar de Mônica ter sido adornada com toda aquela parafernália de riqueza “emprestada”, e de não ter ido até o estúdio do fotógrafo por livre vontade, ela não se intimidou perante a máquina e conseguiu dar a sua contribuição pessoal, através da sua expressão, do seu olhar, que encarou fundo a máquina e parece querer nos contar a sua história, e da forma como ela se enrolou no xale, como se fora um pano-da-Costa, cobrindo o ombro direito, passando por baixo da axila esquerda e vindo cruzar na frente. O luxo não conseguiu mascarar a condição humilhante da escrava e ela participou na construção da *sua própria imagem* naquele processo. O *rosto* de Mônica é o *seu retrato*, assim como o ombro, que quase escapa do jogo que ela dera ao xale, e as mãos grossas encolhidas, de veias altas – mãos de quem já trabalhou muito; mãos às quais aquelas jóias possivelmente não pertenciam; mãos que não sabiam como bem se posicionar para a foto. Os cabelos brancos da ama Mônica revelaram uma gravidez algo tardia; seu último filho natural provavelmente tinha, na época, a idade do menino da foto. Não sendo uma escrava alugada, mas que pertencia à família, e posando tão bem vestida, estava Mônica calçada, ou descalça? Seus pés não apareceram, mas imagino que ela estivesse calçada. Conseguiu ela a sua alforria, fruto de reconhecimento, após tamanha dedicação? O fotógrafo não pediu que Mônica desviasse aquele olhar porque não quis, ou que se portasse de outra maneira porque também não quis (talvez não tenha nem mesmo reparado); e foi aí que ele conseguiu fazer uma das melhores fotos de ama que temos no Brasil. Uma foto que, sozinha, pode dizer tanto de uma parte de nossa história.²⁴¹

²⁴¹ Luiz Felipe de Alencastro escreveu um pequeno texto sobre essa foto, bem colocado no epílogo do livro *História da vida privada no Brasil 2. Império: a corte e a modernidade nacional*, op. cit., pp. 439-440, no qual concluiu sobre a união dos dois personagens retratados: “Uma união fundada no amor presente e na violência pregressa. Na violência que fendeu a alma da escrava, abrindo o espaço afetivo que está sendo invadido pelo filho de seu senhor. (...)”

Por que mudara, afinal, a forma de se representar as amas, antes normalmente relegadas aos cantos das imagens desenhadas (salvo nas raras representações em pintura) e, naquele momento, aproximadas da câmera e representadas só com as crianças no centro das fotos? Por que a aparente valorização da sua figura? Por que a valorização da imagem de algo que estava sendo tão atacado, por teóricos moralistas e doutores em medicina (já desde fins do século XVIII), como a amamentação por ama-de-leite, conforme veremos a seguir? No mesmo período em que se condenava a amamentação por amas, cultuava-se a imagem da “boa mãe” (a mãe branca que amamentava seu próprio filho); além de levar-se em conta o volume de idéias e ideais emancipacionistas e a crise da instituição da escravidão. Para entender melhor *por que* aquelas fotos foram feitas daquela forma, entender qual poderia ter sido a intenção dos senhores ao encomendar tais imagens, e entender por que uma ama, como Mônica, ainda que vestida com luxo europeizado e colocada numa cena construída pelas mãos de um fotógrafo branco, contratado pelos seus senhores brancos, deu um jeito de dar seu mudo testemunho e nos deixar esse indício da sua história – para tentar responder a essas perguntas, foi preciso percorrer um longo caminho. Foi preciso ver os vários lados dessa história: o lado das amas, o lado das mulheres e das famílias senhoriais, a situação dos bebês senhoriais, a situação dos bebês das amas, o que apregoavam os doutores em medicina, etc. Dessa forma, pesquisei em jornais da época, um pouco nos *Annaes Brazilienses de Medicina* do século XIX, em várias teses dos doutores em medicina de então, em livros de viajantes e cronistas do período, em livros de memórias, e em alguns textos que tratam das amas na história. Vamos a esse assunto tão rico e depois, novamente, às fotos das amas.

2.7. Aluga-se, vende-se, compra-se, precisa-se: de ama.

Quando uma família precisava dos serviços de uma ama-de-leite, e esta não podia ser arranjada entre os seus próprios escravos, recorria-se aos vizinhos e conhecidos, que poderiam indicar uma ama já conhecida, e com referências; o último recurso para se encontrar uma ama talvez fosse os anúncios dos jornais locais. Vejamos alguns:

Jornal do Commercio, segunda feira, 28 de janeiro de 1828.

“Quem quizer allugar huma ama de leite *sem filho* (grifo meu) que sabe cosinhar, lavar, engomar, e todo o mais serviço de huma caza dirija-se á praia de D. Manoel n. 44”.

Jornal do Commercio, segunda feira, 17 de março de 1828.

“Na rua d’Alfandega n. 138, vende-se huma escrava nova com cria, e com muito bom leite, e por commodo preço; quem a mesma quizer dirija-se á dita casa para ajustar”.

No primeiro anúncio parece que estavam oferecendo uma ama para alugar (“que sabe cosinhar”), e não procurando uma ama para alugar (nesse caso, seria “que saiba cosinhar”). E aquela ama não tinha filho (sabe-se lá porquê), o que, para muitos senhores, era visto como uma vantagem, pois essa situação evitava, principalmente, a divisão da atenção (e do leite) da ama entre a criança branca e a negra. No segundo anúncio, o de uma venda, o senhor ofertava a ama junto com o filho, a “*cria*”²⁴² dela, que, como possuía “muito bom leite”, provavelmente poderia “dar conta” de amamentar duas crianças – o bebê branco e o seu próprio bebê, caso assim lhe fosse permitido. Como veremos no decorrer do texto, o uso de uma ama, com ou sem o próprio filho (quer dizer: separar o filho da ama, ou

²⁴² Cria: “o animal novo, que ainda mama”. Logo, o termo *cria*, usado quando os textos se referem ao bebê negro, dá um pouco a dimensão da consideração a eles dispensada, ou o *quê* aquele “bem móvel”, ou “semovente”, significava. Já os bebês brancos podiam ser *criados* pelas amas-de-leite negras. O significado do termo “cria” foi tirado de MORAES SILVA, Antonio de, *Dicionário de língua portuguesa*. Rio de Janeiro, Officinas da S. A. Litho-typographia fluminense, 1922 (cópia facsimile da segunda edição de 1813), p. 494.

mantê-lo junto dela), era um assunto algo polêmico na época; mas não por preocupação com o que o destino reservaria ao bebê negro, mas por preocupação com os “humores” da ama, quando separada de seu filho – muitos temiam pela “sorte” que teria o bebê branco nas mãos daquela ama.

Jornal do Commercio, quarta feira, 7 de março de 1832.

“Quem quizer dar uma criança branca para criar em huma casa capaz e de muita probidade, sendo a ama muito afavel, e com muito bom leite; pode ir à rua de S. Pedro n.366, primeiro andar”.

O anúncio acima, no qual uma ama se oferecia para “criar” uma criança, podia dizer respeito a uma ama também branca – mensagem que seria adivinhada já que não se esclarece a cor da ama, mas, sim, que tinha uma “casa capaz e de muita probidade”. Ela era certamente uma mulher pobre e devia ter um filho também pequeno. Nesse caso, o mais comum aqui no Brasil era que o bebê branco, que seria mandado para a casa de uma ama, teria ficado órfão de mãe, ou era filho de uma mãe que precisava trabalhar fora para sobreviver e, portanto, não tinha como cuidar dele, ou seria ainda um bebê “enjeitado”, abandonado, pois muitas mulheres “pegavam” bebês enjeitados, e abandonados nos asilos, para criar, recebendo, pelo serviço, uma quantia ordinária mensal do governo.

Jornal do Commercio, quarta feira, 21 de março de 1832.

“Quem quizer alugar huma preta para ama de leite, ou para o serviço de huma casa de portas a dentro, tem bons costumes, bom leite, carinhosa e fiel, procure na rua dos Inválidos n. 128”.

Jornal do Commercio, terça feira, 3 de março de 1835.

“PRECISA-SE com brevidade de huma boa ama de leite, que esteja parida de dous a tres mezes; na rua do Ouvidor n. 64, canto do beco das Cancellas”.

A ama do primeiro anúncio seria considerada preciosa, já que tinha bom leite, era carinhosa e fiel, mas não se sabe se tinha cria ou não; porém, como não foi explicitado no texto, a cria, mesmo existindo, não acompanharia a mãe. Já o segundo anúncio mostra a urgência dos pais da criança em arrumar uma ama, ou porque o leite da mãe diminuía, ou porque a ama que cuidava da criança fora embora, ou mesmo fora demitida. A ama solicitada deveria ter parido a dois ou três meses, idade que deveria ser a mesma do bebê que ela iria cuidar.

Jornal do Commercio, 4 de junho de 1840.

“O Sr. que anunciou precisar de huma ama com bom leite do primeiro parto, crioula, ou outra qualquer pessoa, póde procurar na rua de Santo Antonio n.17”.

Jornal do Commercio, 15 de outubro de 1875.

“Ama de leite.

Precisa-se de uma muito sadia, branca ou de côr, com leite de 8 mezes, que não seja do primeiro parto e carinhosa para crianças; quem se achar nestas condições póde dirigir-se á rua da Quitanda n. 115. Fóra das condições acima desnecessario é apparecer”.

O primeiro anúncio mostra que, seguindo as recomendações de alguns dos doutores em medicina do período, certos pais preferiam alugar amas negras, mas de preferência já nascidas no Brasil. Já para a pessoa que publicou o último anúncio acima tanto fazia a cor da ama, contanto que ela fosse sadia, tivesse o leite de oito meses (a mesma idade do bebê que ela iria amamentar) e que tivesse experiência, caso contrário não explicitariam que não queriam uma ama que não estivesse no seu primeiro parto.

Jornal do Commercio, 17 de outubro de 1875.

“Aluga-se uma preta, de boa côr e dentadura, para ama-de-leite, do primeiro parto, de dous mezes, sadia e com muito bom leite; na rua da Constituição n.12”.

O anúncio acima é interessante, pois, como veremos no decorrer desse capítulo, os doutores em medicina insistiam que tanto o “gênio” quanto a saúde da ama eram itens de extrema importância e a serem bem observados no ato da escolha da ama.

Jornal do Commercio, 11 de novembro de 1877.

“Ama de leite.

Uma senhora, que parte brevemente para a Italia, necessita levar uma ama de leite, branca, para amamentar uma criança; quem se achar nessas circunstancias dirija-se á Ladeira do Castello n.10”.²⁴³

Já a senhora deste último anúncio não tinha a intenção de chegar à Itália, vindo de um país onde, em pleno ano de 1877, havia ainda escravidão, com uma ama-de-leite negra cuidando da alimentação de seu bebê.

Nos jornais do século XIX é possível encontrar numerosos anúncios de aluguéis, vendas, compras e pedidos de amas, como os da amostra acima. As amas podiam ser encontradas junto às ofertas de outros escravos, junto às ofertas de móveis de “último gosto recém chegados da França”, Inglaterra, ou do Porto, aos pianos de “boas vozes”, às ofertas de vinhos, queijos, tecidos, vestidos, chapéus para senhoras e para cavalheiros, chitas e cassas para roupas de escravos, aos leilões de grandes ou pequenas propriedades, às vendas de carruagens, penas de escrever, livros, jóias, “trem de cozinha”, entre outros trastes.²⁴⁴ Os anúncios de amas costumavam ter um formato padrão, com texto pequeno e direto, muitas vezes com a expressão “ama de leite” em destaque, em letras maiores, ou em negrito. Para ajudar na escolha da “mercadoria”, ou seja, na compra ou aluguel de um escravo, alguns trabalhos orientavam sobre como a “peça” deveria ser examinada, em que detalhes o interessado deveria manter a

²⁴³ *Jornal do Commercio*, periódico, Rio de Janeiro, anos 1828, 1832, 1835, 1840, 1875 e 1877.

²⁴⁴ *Jornal do Commercio*, periódico, Rio de Janeiro, anos diversos.

atenção, para que se evitasse o risco de “calotes”.²⁴⁵ No Brasil, a partir de meados do século XIX, com as constantes epidemias de febre amarela e cólera que assolavam as cidades, aumentou a pressão, por parte dos médicos higienistas, para que os bebês brancos passassem a ser amamentados por suas próprias mães. Além da tentativa dos médicos de criar a “mãe higiênica” (como veremos mais adiante), na década de 1880 surgiram algumas propostas de regulamentação do serviço de criadas e amas-de-leite (livres ou escravas),²⁴⁶ com constantes exames médicos em clínicas que seriam montadas para isso,²⁴⁷ visando dar mais garantias aos patrões de que seus filhos, caso não houvesse outro jeito e precisassem ser nutridos por amas-de-leite, estariam melhor protegidos contra uma série de doenças e *gérmenes* de molésticas “suspeitas”, que os médicos acreditavam que as amas podiam lhes transmitir.²⁴⁸

Não era comum no Brasil que as crianças fossem mandadas para criar nas casas das amas (como aparecia no anúncio de 7 de março de 1832), permanecendo os pequenos, via de regra, nas casas dos pais naturais e, de certa forma, sob sua vigilância. Tal fato era muito louvado pelos médicos brasileiros em geral, que criticavam o hábito, ainda comum naquele período na Europa e nos EUA, dos pais que deixavam a criança para ser “criada” na casa da ama, geralmente no campo, mediante pagamento de quantia mensal combinada. Os médicos achavam que a criança poderia estar sujeita a maus tratos, negligência, além de a falta de carinho.²⁴⁹ A formação do vínculo entre a criança e a família,

²⁴⁵ Manuais como o de IMBERT, I. B. A, *Manual do fazendeiro ou tratado doméstico sobre as enfermidades*, de 1839, orientavam na compra de uma “peça”. Citado em SCHWARCZ, Lília M., “Ser peça, ser coisa”, em *Negras imagens*, op. cit., p.14.

²⁴⁶ Como exemplo: “Posturas Municipaes da Capital para o serviço de criados e amas de leite decretadas sobre proposta do Chefe de Policia Manoel Juvenal Rodrigues da Silva – Juiz de Direito”. São Paulo, Typographia A Vapor de Jorge Seckler & C., 1886. No Arquivo Nacional, série Justiça, GIF1 5B, 543.

²⁴⁷ MONCORVO FILHO, Arthur, *Histórico da proteção á infância no Brasil 1500-1922*. Rio de Janeiro, Empreza Graphica Editora, 1926, pp. 88-89.

²⁴⁸ Sobre o assunto, entre outros: CASTILHO, Ildefonso Archer de, *Hygiene da primeira infancia*. These apresentada á Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Typographia Universal de H. Laemmert & C., 1882, p. 14.

²⁴⁹ O costume de se mandar os bebês para o campo, para a casa de uma ama, se devia ao fato de que o campo era considerado mais saudável do que as cidades, acrescentando-se a vantagem de que, livre da amamentação, a mulher poderia logo engravidar novamente, já que a esmagadora maioria das crianças morria ainda na infância e só uma pequena parcela atingia a maturidade; sendo assim, era “aconselhável” que o casal tivesse muitos filhos. Um outro motivo para se mandar

sobretudo entre a criança e a mãe, também era considerado por eles essencial, mesmo que a mãe não se encarregasse ela mesma de amamentar o seu filho. Outro ponto criticado era que, geralmente, a ama que aceitava uma criança para criar na própria casa, podia pegar para criar mais de uma, além da sua própria, o que significava uma porção menor de leite para cada criança e a introdução precoce de alimentos para os quais o seu organismo ainda não estava preparado – visto que, o que se esperava da ama era que ela apresentasse o bebê sempre “redondinho”. O médico Ildefonso Castilho escreveu sobre essas amas, em sua tese de 1882:

“(...) notamos [por um lado] a inconveniência de transportar a criança nos seus primeiros dias para a casa da ama, de outro as condições de insalubridade, que geralmente impera no domicilio desta. Além de tudo, as mulheres que recebem crianças para aleitar, procurando tirar maior resultado pecuniario, muitas vezes tomão duas ou mais crianças, e dahi a carencia de leite para tantas, e por consequencia alimentação insufficiente. Geralmente essas mulheres, que não primão pela justeza do raciocinio, procuram obviar o máo resultado do pouco leite, que é dado á criança, administrando a esta sopas, mingãos, bananas assadas, etc., quando para isso não está ainda preparado o seu organismo”.²⁵⁰

Por sua vez, o aluguel de uma ama-de-leite cativa podia render uma boa quantia mensal ao senhor da escrava. Em alguns anúncios de venda, ou aluguel, o proprietário fazia questão de frisar que a ama não tinha “vícios ou moléstias”. Uma ama com “bons costumes” (o que poderia também ser entendido como

os bebês para o campo era que, muitas vezes, a família (o pai, principalmente) não queria o inconveniente de ter bebês pequenos em casa, com uma ama estranha, atrapalhando a rotina; por fim, aquele era ainda um costume comum no período em várias sociedades. Ocorria que mesmo as raras mulheres que manifestavam o desejo de amamentar seus bebês eram dissuadidas, ou até impedidas, pela família. Alguns bebês eram constantemente visitados pelos pais, ou arranjava-se para que fosse com a ama ver os pais; outros ficavam na casa da ama no campo sem nunca receber visita. Os pais eram informados de seu estado de saúde, de tempos em tempos, quando também recebiam uma lista de roupas e outras coisas que os bebês necessitavam. Várias crianças morriam durante esse período e eram enterradas no local de residência da ama, sem a presença dos pais. Os que sobreviviam, e retornavam para a casa dos pais, com cerca de dois anos de idade, tinham que se adaptar à rotina de uma família que, afinal, era estranha a eles. Sobre o assunto: FILDES, Valerie, *Wet nursing. A history from antiquity to the present*. Oxford, Nova York, Basil Blackwell Inc., 1988, pp. 82-83.

²⁵⁰ CASTILHO, Ildefonso, *op. cit.*, p. 17.

“obediente”), que fosse ainda “carinhosa e fiel”, podia ser indício de que o bebê estaria em boas mãos. Outras vezes era ressaltado o fato de que ela “havia parido recentemente”, ou seja: o leite era novo. Outras vezes era ressaltado que o leite era “de primeira cria”, o que podia significar que a candidata a ama talvez fosse inexperiente no trato com bebês. Alguns médicos higienistas aconselhavam as mulheres a contratarem amas que tivessem tido a primeira “cria”, pois acreditavam que o leite da primeira cria era o melhor, o mais puro; outros defendiam que o leite da mulher “multipara” (mãe de mais de um filho) era mais forte, mais abundante, além da vantagem de que ela, por ter tido outros filhos, teria mais prática para lidar com o bebê. Como já visto, a ama podia ser oferecida “com ou sem a pequena cria negra”. Sorte tiveram as que amamentaram dois ao mesmo tempo: o seu próprio e o bebê do senhor – o que, com certeza, apesar do trabalho excessivo e cansativo, compensava, pelo fato de não se verem afastadas de seus próprios filhos. Mas a opção, por parte dos senhores, de deixar o filho natural da ama ser criado junto ao seu bebê, mamando nos mesmos seios, era rara. Mais rara ainda que fosse tomada por respeito ao amor da ama pelo próprio filho; mas era, sim, uma tentativa de não “estragar” o leite da nutriz e evitar que ela transmitisse ao bebê do senhor, pelo leite, sentimentos de “contrariedade”, ou, ainda, que o maltratasse. Por outro lado, a garantia da amamentação ao bebê negro aumentava as chances deste de sobreviver.

Assim como a muitos senhores, aos médicos da época interessava “pouco ou nada” o destino das crianças nascidas escravas, e muitas vezes abandonadas à sorte nas “rodas” dos asilos, ressaltou Jurandir Freire Costa, em *Ordem Médica e Norma Familiar*.²⁵¹ Em tese de 1874, o médico Francisco Moura escreveu:

“A ama escrava quando é alugada, não leva em sua companhia o seu filho; ella é obrigada pelo seu senhor, a fim de dar um aluguel maior, a abandonal-o, portanto ella vai contrariada, e odeia a familia que a aluga e

²⁵¹ COSTA, Jurandir Freire, *Ordem médica e norma familiar*. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1983, 2^a. edição, p. 168.

principalmente a innocente criança a quem ella vai fazer as vezes de mãe!”²⁵²

Com relação aos “abalos moraes”, que influiriam na qualidade do leite, o médico Celso Eugenio dos Reis observou, em tese de 1882:

“As emoções moraes influem sobre a secreção do leite. (...). O medo, a colera, o pezar, e todas as perturbações violentas da innervação têm influencia muito notavel sobre a secreção leitosa e sobre as qualidades do leite. Ellas podem suspender durante 12 ou 24 horas esta secreção, e o leite, que fôr secretado depois, póde perturbar, durante muitos dias, as digestões da criança e determinar vomitos, colicas, diarrhéa, convulsões e até a morte”.²⁵³

Já o viajante suíço Charles Pradez, que esteve no Rio de Janeiro por volta de 1872, conseguiu enxergar o drama que a situação das amas envolvia e escreveu indignado:

“Uma coluna do *Jornal do Commercio* se enche todos os dias de anúncios de aluguel de amas-de-leite; para quem sabe do que se trata, cada linha representa um drama íntimo, a história do naufrágio de uma aflição santa ou indica uma cruel separação; cada anúncio significa lágrimas, luto e desespero! Apesar disso, o interesse pesa sobre essas coisas e outras, pois cada ama corresponde de 120 a 150 francos por mês. Tirar o filho de sua mãe! Não é atroz? Não é revoltante? Pois é: fala-se da emancipação diante de algumas pessoas mais ou menos interessadas em manter a ordem de coisas atual e elas responderão que se é utópico, visionário, que os operários europeus são muito mais infelizes que os negros etc. etc.”²⁵⁴

²⁵² MOURA, Francisco José Coelho de, *Do aleitamento natural, artificial e mixto em geral e em particular do mercenario attentas ás condições da cidade do Rio de Janeiro*. These apresentada á Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, R. J., Typ. Carioca, 1874, p.26.

²⁵³ REIS, Celso Eugenio dos, *Do aleitamento natural, artificial e mixto em geral, e em particular do mercenario em relação ás condições da cidade do Rio de Janeiro*. These. Rio de Janeiro, Oliveira e Silva, 1882, p.12.

²⁵⁴ PRADEZ, Charles, citado em LEITE, Miriam Moreira, *Retratos de família*, op. cit., p.69.

Entre as histórias tristes de separação das amas negras escravas de seus filhos naturais podia haver: os que eram vendidos separados da mãe;²⁵⁵ os que ficavam na casa do dono, enquanto a mãe era vendida ou alugada e, nesse caso, o bebê negro era criado pelas outras escravas da casa; os que eram mandados criar em casas de amas (mulheres livres pobres, geralmente; e podendo ser brancas ou negras) que “pegavam” vários para criar, enquanto a mãe era alugada; os que eram abandonados nas “rodas” dos asilos de crianças (e, ou morriam lá, ou se criavam, “dividindo” o leite de uma ama que era contratada, às vezes, para amamentar até dez bebês “enjeitados”); e os que morriam ao nascer. No texto “Maternidade negada”, Renato Pinto Venâncio sugeriu que, antes da lei de 28 de setembro de 1871, alguns dos bebês negros podem ter sido colocados nas “rodas” após suas mães escravas terem sido convencidas pelos senhores de que dessa forma os bebês cresceriam livres.²⁵⁶ As mães, então, “concordariam” com o abandono e seriam alugadas como amas-de-leite, mas teriam o “consolo” de que, caso conseguissem sobreviver, seus filhos poderiam viver como pessoas livres. Muitas daquelas mães, mantidas sob a esperança de uma futura alforria para si mesmas, prêmio merecido pelo trabalho como ama-de-leite executado com dedicação e desvelo, alimentariam também a idéia de, após livres, poderem reaver seus filhos.

Com relação às mulheres negras, parece que não tinham muitos filhos. Consta que recorriam com freqüência a abortos. Não era a intenção das escravas colocar um monte de filhos escravos no mundo; os quais, além de escravos, poderiam ser vendidos e mandados viver e trabalhar longe delas. O aborto representava a negação mais imediata do cativo, libertando o filho, ainda no ventre, das humilhações da escravidão, destacou Lilia Schwarcz, no texto “Ser

²⁵⁵ Isso até a promulgação das Leis de 15 de setembro de 1869 e 28 de setembro de 1871. A Lei de 1869 proibiu a desagregação da família escrava pela comercialização em separado de seus membros. E a Lei de 28 de setembro de 1871 proibiu a venda da mãe sem seus filhos menores de 12 anos. Sobre o assunto: REIS, Isabel Cristina Ferreira dos, *Histórias da vida familiar e afetiva de escravos na Bahia do século XIX*. Salvador, Editora da Universidade Federal da Bahia (EDUFBA), 2001, p. 61.

²⁵⁶ VENÂNCIO, Renato Pinto, “Maternidade negada”, em PRIORE, Mary Del (organização), *História das mulheres no Brasil*. São Paulo, Contexto, 2002, pp. 202-203.

peça, ser coisa”.²⁵⁷ O reverendo R. Walsh, que esteve no Brasil entre 1828 e 1829, observou que as mulheres escravas, que ele descreveu como “excelentes mães”, freqüentemente recorriam a “vários meios de matar as crianças ainda no ventre”, como uma forma de evitar “a desgraça de pôr mais escravos no mundo”.²⁵⁸ Em *Na senzala, uma flor*, Robert Slenes ressaltou que o aborto praticado pelas escravas refletiria também, em alguns casos, “a tentativa de viabilizar um projeto familiar de liberdade a longo prazo, que seria seriamente prejudicado pelo nascimento de um filho ‘antes da hora’”.²⁵⁹ Uma criança dificultaria a capacidade de poupança para a compra da liberdade, no caso de um casal ou, mais ainda, de uma mãe sem companheiro. Na mesma direção, Renato P. Venâncio sugeriu que o enjeitamento do filho, e o abandono deste na “roda”, podia também funcionar como uma forma de controle da natalidade; e muitas daquelas mães, ou casais (livres ou escravos), viveriam com a esperança de um dia reaver o filho, quando conseguissem sua própria liberdade, em geral quando já tivessem economias suficientes para comprá-la dos senhores.²⁶⁰

Em *Ser escravo no Brasil*, Kátia Mattoso observou que os homens escravos praticavam bastante o coitus interruptus como forma de controle da natalidade.²⁶¹ Já Júlia Scarano, no texto “Criança esquecida de Minas Gerais”, ressaltou que para as mulheres que realizavam trabalhos mais pesados, ou que trabalhavam na roça, as próprias condições de trabalho penoso poderiam causar abortos espontâneos; e que poucos eram os filhos das mulheres que trabalhavam na roça que, quando nascidos vivos, conseguiam sobreviver, pois as mães voltavam para o trabalho em aproximadamente três semanas, deixando os bebês com os idosos e com outras crianças, o que atrapalhava a amamentação e criava a necessidade de se introduzir precocemente alimentos ainda inadequados para

²⁵⁷ SCHWARCZ, Lília M., “Ser peça, ser coisa”, em *Negras imagens*, op. cit., p.24.

²⁵⁸ WALSH, R., *Notícias do Brasil (1828-1829)*. Belo Horizonte, Editora Itatiaia; São Paulo, Edusp, 1985, volume II, p.162.

²⁵⁹ SLENES, Robert W., *Na senzala, uma flor...*, op. cit., p. 202.

²⁶⁰ VENÂNCIO, Renato Pinto, “Maternidade negada”, em PRIORE, Mary Del, *História das mulheres...*, op. cit., p.206.

²⁶¹ MATTOSO, Kátia de Queirós, *Ser escravo no Brasil*. São Paulo, Brasiliense, 1982, p.127.

eles.²⁶² Já as escravas que moravam nas cidades e realizavam trabalhos nas ruas, as “escravas de ganho”, procuravam levar consigo os seus filhinhos, amarrados às costas, o que garantia a eles maior chance de sobrevivência, pois podiam contar com os cuidados e o leite da própria mãe. Era uma tradição africana a de carregar os filhos amarrados às costas, deixando as mãos livres para o trabalho. Essa cena foi tanto registrada em desenhos e litogravuras, quanto em fotografia (**imagem 57**). Vejamos o registro escrito dessa cena pelo viajante G. Freireyss, o qual se refere, inclusive, aos relatos que leu ou ouviu de outros viajantes:

“(…). Nunca vi um só caso, como contam os viajantes, de que as mães (negras) amamentassem os filhos que traziam nas costas com o peito jogado por cima do ombro: porém muitas vezes vi que, mesmo durante o trabalho, a criança se enfiava por baixo do braço da mãe para mamar.”²⁶³

Por outro lado, as críticas diretas à mulher branca que arrumava uma ama para amamentar seu filho eram freqüentes. O higienista Zeferino Justino da S. Meirelles, em sua tese de 1847, afirmou:

“E isso [amamentação pelas escravas] somente pelo desleixo d’aquella que de mãe só tem o nome; d’aquella, que não duvida sacrificar seu filho para gozar de todos os prazeres, para livremente poder assistir a espectaculos, bailes, &c.; que não duvida passar noites inteiras entregue á dança, ao canto e á mil outros passa-tempos; mas que não pode vélar uma só hora junto d’aquella que vem dar-lhe o sagrado titulo de mãe, que vem firmar o amor do esposo, e que faz em fim as delicias de uma verdadeira mãe!”²⁶⁴

²⁶² SCARANO, Julia, “Criança esquecida de Minas Gerais”, em PRIORE, Mary Del (organização), *História das crianças no Brasil*. São Paulo, Editora Contexto, 1999, p.116.

²⁶³ FREIREYSS, G. Wilhelm, *Viagem ao interior do Brasil*. Belo Horizonte, São Paulo; Ed. Itatiaia, Edusp, 1982, p. 126.

²⁶⁴ MEIRELLES, Zeferino Justino da Silva, *Breves considerações sobre as vantagens do aleitamento materno*. These apresentada á Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Typ. do Diario, 1847, p. 14.

Essas críticas às mulheres brancas, no entanto, revelam acima de tudo os preconceitos dos doutores. Elas foram chamadas de preguiçosas, por não terem se acostumado a amamentar seus filhos, por não deixarem que estranhos as vissem trabalhando e por passarem boa parte de seu tempo sobre redes e marquesas. Porém, muitos artigos de uso doméstico ainda eram produzidos em casa, o que demandava muita organização e supervisão da parte das senhoras brancas. As donas de casa distribuíam medicamentos em caso de doenças, ajudavam na educação dos filhos, cumpriam uma enorme quantidade de obrigações religiosas, distribuíam e supervisionavam o trabalho dos escravos, além de se dedicarem ao artesanato dos bordados, rendas, tecidos, costuras, doces, bolos, compotas, etc. Miriam Moreira Leite bem observou:

“Ainda que a maioria dos afazeres – inclusive os mais pesados e sujos – fossem encargo dos escravos, as atividades domésticas exigiam o esforço repetido e prolongado de todos os habitantes da casa, numa multiplicidade de tarefas que absorviam todo o tempo”.²⁶⁵

No decorrer do século XIX, muitas daquelas mulheres brancas começaram, aos poucos, a participar mais da vida em sociedade – das recepções, festas, saraus, teatro –, que delas esperava o trajar, a educação, a capacidade de oferecer uma boa recepção e o comportamento adequados, condizentes com sua nova condição. As festas privadas haviam se tornado, para algumas, uma “necessidade” para que se criassem condições favoráveis aos novos interesses econômicos e/ou políticos dos maridos. As imigrantes européias que freqüentavam as recepções eram, com freqüência, mais bem educadas e instruídas do que as brasileiras da primeira metade do século XIX. Dessa forma, com o tempo, a mulher local passaria também a receber uma melhor educação. Em casa, todavia, continuaram elas com os afazeres domésticos de sempre e a

²⁶⁵ LEITE, Miriam Moreira, *op. cit.*, p. 62.

terem o mesmo número de filhos de sempre.²⁶⁶ Consta que várias meninas se casavam por volta dos 15 anos, idade em que começavam a ter um filho após o outro. Aos 30 anos, algumas já haviam se transformado em matronas gordas e cansadas, mães de numerosos filhos – uns vivos, outros não. O viajante Schlichthorst, que esteve no Rio de Janeiro entre 1824 e 1826 (“huma vez e nunca mais”, segundo ele), registrou em seu diário algumas conclusões próprias engraçadas; além de umas poucas informações preciosas e outras preconceituosas:

“As brasileiras são extraordinariamente fecundas. Não raras famílias têm 12 e até 16 filhos. Contaram-me que uma mulher teve 33 filhos! Os partos infelizes são verdadeiras exceções e geralmente de estrangeiras. Os médicos brasileiros atribuem a facilidade dos partos a três causas: a maneira de sentar com as pernas dobradas, que dizem muito propícia à saúde, a completa repulsa aos espartilhos europeus e o banho frequente. Êste último hábito chega a ser exagêro. Em regra, tôda mulher toma um banho quente diário, antes de se deitar, e, nos meses de verão, vai banhar-se no mar, antes do nascer do sol. É possível que isto também cause a obesidade para que as brasileiras têm natural propensão. Os sinais da puberdade apresentam-se nas meninas no décimo ou no undécimo ano. Em algumas, mais cêdo. Apesar de tal precocidade, elas são nêsse período tão pequenas em tamanho como as européas, crescendo até aos dezoito anos. Casam muito jovens e sua extraordinária fecundidade poderá ser atribuída ao fato de nenhuma delas amamentar seus filhos. Tôdas as amas são negras que, sem exceção, têm leite para duas crianças”.²⁶⁷

A vida doméstica compartilhada por senhores e escravos implicava inevitáveis intimidades. Em *Proteção e obediência*, Sandra Graham argumentou que para os escravos a “rua” podia ser o local de maior liberdade, enquanto que a “casa do senhor” podia ser um local de injustiça, punição ou trabalho excessivo; mas que os significados poderiam, em muitos casos, ser invertidos ou se tornar ambíguos: a “casa do senhor” podia ser um domínio seguro e estável para o

²⁶⁶ Sobre esse assunto, tratei em minha dissertação de mestrado; principalmente no capítulo 2, “A chegada da Corte e das trastarias”, em: KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado, *A casa e a trastaria...*, op. cit.

²⁶⁷ SCHLICHTHORST, C., *O Rio de Janeiro como é; 1824-1826 (Huma vez e nunca mais)*. Rio de Janeiro, Editora Getulio Costa, s. d., pp. 92-93.

escravo, enquanto que à “rua” pertenceriam as alianças incertas ou temporárias; a *rua* seria um lugar suspeito, imprevisível, sujo e perigoso.²⁶⁸ Já para os senhores, trazer “estranhos” para dentro de seus lares implicava “risco”. E, continuou Graham, “dentro os criados da casa, as mulheres representavam o maior risco, pois normalmente desempenhavam os papéis mais pessoais do serviço doméstico”. Sobretudo as amas-de-leite, a quem confiavam a vida e o bem-estar de seus pequenos filhos.²⁶⁹ As amas deveriam ter saúde, não ter vícios, ser pacientes e carinhosas com as crianças. E seriam constantemente vigiadas, mas consta que melhor alimentadas e trajadas que várias das outras criadas. Para os senhores, a aparência externa das amas parecia ser muito importante; em certas ocasiões, o luxo com que a ama era exposta podia mostrar aos outros a riqueza da casa a que ela pertencia, assim como dar a entender que, se a ama estava sendo bem mantida e nutrida, a criança estaria sendo bem criada.

No texto “Brincando na história”, Raquel Zumbano Altman comentou que, com a adoção de amas negras, sendo algumas delas africanas, foram modificadas algumas tradições portuguesas, como a de atirar o cordão umbilical ao fogo para que os ratos não o comessem, sinal que a criança seria ladra; a de deixar a criança no claro enquanto não tivesse sido batizada, a fim de afastar a bruxa ou de evitar que o lobisomen lhe chupasse o sangue; entre outras. Em vez do papão, surgiram o boitatá, os negos-velhos, a cuca, as almas penadas, a mula-sem-cabeça, o saci-pererê, o caipora, o bicho-papão, o zumbi, o papa-figo, o lobisomen e outras tantas lendas e superstições para “assustar criança” e que freqüentavam as canções de ninar e as histórias das diferentes regiões do país.²⁷⁰ A linguagem infantil foi acrescida de “cacá, pipi, bumbum, nenem, tatá, papato, cocô, dindinho, dengo, yayá, muleque”, completaria Gilberto Freyre. Autor fértil em “reparos”, amiúde estranhos ou preconceituosos, Freyre escreveu que menino criado em peito de ama “às vezes até depois da idade da mama”, sentindo o “cheiro do sovaco” da ama (sem o qual muitos não conseguiam dormir, segundo ele),

²⁶⁸ GRAHAM, Sandra Lauderdale, *op. cit.*, p.16.

²⁶⁹ *Ibid.*, p.17.

²⁷⁰ ALTMAN, Raquel Zumbano, “Brincando na História”, em PRIORE, Mary Del (org.), *História das crianças no Brasil*, *op. cit.*, pp.243-244.

estragado pelos mimos, crescia “enfeitiçado” pelo “cheiro” e pela cor das negras e mulatas, o “atoleiro da carne: a negra ou a mulata”. Nele é que se teria perdido, “como em areia-gulosa, muita adolescência insaciável”.²⁷¹

O costume das famílias senhoriais de fazer uso das amas-de-leite estava tão inserido na sociedade, que até mesmo ex-escravas, quando amancebadas com senhores de posição, empregavam amas para amamentar seus filhos. Como já vimos, as senhoras negras forras procuravam se trajar e se comportar como a sociedade dita branca, numa tentativa de serem por ela mais facilmente aceitas. Uma dessas ex-escravas foi Chica da Silva, que viveu na região de Diamantina no século XVIII e fez uso de amas-de-leite. Chica teria amamentado apenas o seu primeiro filho, pois tivera o menino muito jovem, quando ainda era escrava. Após a mudança de sua condição social, quando já vivia com o contratador de diamantes, o branco João Fernandes, Chica teve treze filhos em quinze anos – e *todos* foram amamentados por amas-de-leite. Todos os filhos do casal sobreviveram à infância, e poucos não chegaram à idade adulta, mas consta que alguns bebês de amas escravas, que amamentaram os filhos de Chica, morreram ainda pequenos.²⁷² Duas daquelas escravas que perderam seus bebês foram libertadas por Chica em testamento, por gratidão e reconhecimento (quiçá também por tentativa de compensação pelas suas perdas).²⁷³ Como Chica da Silva e João Fernandes possuíam muitos escravos, é possível que sempre houvesse alguma escrava com bebê pequeno quando nascia um filho do casal; e assim o problema da amamentação de sua prole teria se resolvido mais facilmente.

²⁷¹ Jeito curioso do autor de “desculpar” a exploração sexual das negras em serviço doméstico. FREYRE, Gilberto, *Casa-grande & senzala*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1964, 11^a. edição brasileira, tomo II, p.521 e 517.

²⁷² É possível também que Chica tenha permitido, em alguns casos, a dupla amamentação – a dos seus filhos dividindo o leite com os filhos das amas; mas, nesses casos, costumava-se limitar o número de mamadas de peito que seria oferecido ao bebê da escrava (que completaria a alimentação de seu filho com leite de animal).

²⁷³ FURTADO, Júnia Ferreira, *op. cit.*.

2.8. O “aleitamento mercenário” – as teses dos doutores em Medicina.

Desde fins do século XVIII e durante todo o século XIX, surgiram inúmeras críticas com relação ao convívio “íntimo” da família branca, no interior dos lares, com os negros escravos. Tais críticas se tornaram mais freqüentes a partir da década de 1850 e partiram inicialmente de médicos que condenavam o aleitamento, chamado depreciativamente de “aleitamento mercenário”, feito pelas amas-de-leite. A “suspeita” com relação às criadas domésticas em geral aumentara muito após a década de 1850, como mencionado, devido principalmente às epidemias freqüentes de febre amarela e cólera; visto que as criadas, tendo sempre maior contato com a rua do que a mulher branca e seus filhos, poderiam ser portadoras e transmissoras de doenças à família (veremos adiante uma lista maior das doenças que tornavam “ameaçadoras” e “suspeitas” as amas-de-leite).

Com a chegada de número cada vez maior de estrangeiros e, ainda, no afã de se “europeizar” o país, de se “civilizar” (incluída aí a necessária diminuição do número de pessoas negras ao redor da família), tais críticas foram se tornando mais freqüentes e numerosas. A presença dos escravos corromperia “moral e fisicamente” a família. Assim como as teses de médicos, boa parte dos tratados antiescravistas também tinham como tema central a influência maléfica da escravidão no seio da família branca.

O interessante é que, apesar de gerar discussões públicas, a amamentação acontecia em locais privados. Em suas teses, os doutores em Medicina normalmente dividiam o aleitamento em quatro tipos: o materno, o artificial, o mercenário e o misto feminino. O aleitamento materno seria fruto do amor materno, “o impulso mais sublime e generoso que emana do instinto da reprodução, e existe em todo o coração bem formado”, escreveu o higienista Celso Reis, em concordância com todos os outros doutores.²⁷⁴ Os médicos davam uma “folga” apenas às mães que por algum problema físico, de saúde ou de

²⁷⁴ REIS, Celso Eugenio dos, *op. cit.*, p.15.

nervos, não podiam amamentar. A essas, até certa altura, eles aconselhavam que procurassem uma boa ama-de-leite, que seria por um médico examinada e aprovada, sendo a alimentação artificial a última opção, quando era impossível encontrar uma ama com todas as condições exigidas.²⁷⁵

O aleitamento artificial era dividido em dois: “o mediato” (ou “indirecto”) e o “immediato” (ou “directo”).²⁷⁶ O “mediato”, “indirecto”, era aquele em que o bebê tomava o leite na colher ou copo, ou mamava em mamadeira, fosse leite de vaca, cabra, ovelha ou jumenta, diluído inicialmente em água, podendo-se ir diminuindo a quantidade de água aos poucos. Todo cuidado com a conservação do leite devia ser tomado, pois, se não fosse consumido logo, com o calor, estragaria rapidamente. A partir dos anos 70 passou-se a oferecer aos bebês leite condensado diluído e também farinha láctea, esta última uma novidade importada naquele período. Em um anúncio, o uso da farinha láctea Nestlé era exaltado como uma maravilha, ao mesmo tempo em que era aproveitada a oportunidade para explorar o medo de alguns com relação aos “perigos” das amas; além de, é claro, explorar também o amor das “novas mães”, aquelas que se ocupavam pessoalmente dos cuidados que requeriam seus filhos:

“Jornal do Commercio, sabbado, 6 de novembro de 1875.

A Farinha Lactea de Nestlé ou a verdadeira Ama de leite.

Para se fazer uma sincera apothose da farinha lactea de Nestlé, basta dizer: hoje nenhuma mãe, que por motivos imperiosos vê-se impossibilitada de amamentar seu filho, necessita socorrer-se de uma ama de leite, porque encontra na farinha de Nestlé, o necessario e prodigioso auxilio para amamentar seu filho, nutri-lo do mais robusto e puro alimento, e livra-lo do contagio pernicioso de enfermidades enoculadas pelo leite estranho, as mais das vezes, corrompido pelos máos humores que deve possuir qualquer ama de leite que o venha amamentar. Esta eterna verdade não carece de justificação. A experiencia a convicção que se levanta em todos os espiritos, pelos maravilhosos effeitos de uma substancia, tanto mais

²⁷⁵ A mulher considerada uma “boa ama-de-leite” seria a que fosse examinada minuciosamente por um médico e aprovada como sadia e capaz. O “movimento” pelo aleitamento materno chegou ao Brasil seguindo correntes de idéias vigentes na França já desde fins do século XVIII. Doutores em medicina brasileiros haviam se formado na França e também trazido consigo as “novas idéias”. Muitos dos textos publicados em periódicos aqui eram traduções de textos publicados em periódicos franceses.

²⁷⁶ CERQUEIRA, Nicolau Barbosa da Gama, *Hygiene da primeira infancia*. These apresentada á Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, R. J., Typographia de José Neves Pinto, 1882, p.34.

preciosa como admiravel, são seguros da melhor alimentação que se póde dar a uma criança. E a mãe que idolatra o fructo de suas entranhas, que vota estremecido amor ao filhinho que deu á luz, exultará de jubilo, vendo-o gozar perfeita saude, desfructar tranquilo sonno e rebustecer-se do mais innocente alimento, que o resguarda das affecções, a que estão sujeitas todas as crianças, em quanto se alimentão de leite.

Vende-se em casa de D. Felippone, loja de musica, á rua do Ouvidor n.93 (antigo 101)".²⁷⁷

No aleitamento artificial "immediato", ou "directo", o leite não corria o risco de estragar, pois esse tipo de aleitamento era feito diretamente no animal(!); e os médicos aconselhavam que fosse dada preferência às cabras, apesar de, diziam eles, o leite das jumentas ter uma constituição mais parecida com a dos humanos. As jumentas seriam mais difíceis de lidar; por outro lado, as cabras seriam de temperamento normalmente mais dócil:

"O animal, ordinariamente empregado, é a cabra, porque a fôrma e o volume de suas têtas, que a criança póde facilmente apprehender, a abundancia e as qualidades de seu leite, a facilidade com que ella procura amamentar a criança, a especie de affeição que muitas vezes contrahe este animal pela mesma, e emfim a sua docilidade explicam bastante a preferencia que se lhe dá. Quem ignora que ha muitos destes animaes, que depois de habituados não podem ouvir o choro da criança que amamentam sem logo vir aleitar-lhe? Quem desconhece o modo por que ás vezes este animal procura dar suas têtas á criança?

A escolha do animal deve merecer muita attenção da parte interessada. Sendo o leite desses animaes muito rico, não deverá ser empregado esse modo de aleitamento antes da criança ter attingido aos cinco mezes, ou então procurar-se-ha uma cabra nova que tenha parido recentemente".²⁷⁸

As cabras múltiparas deviam ser preferidas às primíparas (que tivessem dado a primeira cria), pois o leite das primíparas seria menos abundante e cessaria mais cedo.²⁷⁹ Os médicos aconselhavam ainda que a cabra fosse bem alimentada, que não vivesse o tempo todo presa, não tivesse chifres e, que, no

²⁷⁷ *Jornal do Commercio*, periódico, Rio de Janeiro, 6 de novembro de 1875.

²⁷⁸ REIS, Celso Eugenio dos, *op. cit.*, p.21.

²⁷⁹ CERQUEIRA, Nicolau Barbosa da Gama, *op. cit.*, p.40.

início do processo da amamentação (por que apenas no início?), fosse constantemente vigiada quando amamentando, até que se acostumasse à criança.²⁸⁰

O terceiro tipo de aleitamento, o chamado de “mercenário”, deveria acontecer quando não fosse possível o aleitamento materno “quer por impossibilidade, quer por má vontade das mãis”, frisou Celso Reis.²⁸¹ Esse tipo de aleitamento demandava o trabalho da “escolha da ama” da parte dos pais e do médico que deveria ser chamado para “inspecionar” as condições de saúde da candidata.²⁸² Segundo a tese de Nicolau Cerqueira, de 1882, a ama-de-leite tinha que ser bem “estudada”, pois era “um grande factor da mortalidade assustadora que entre nós destróe a infancia”.²⁸³ A constituição física da ama deveria ser forte, ou pelo menos regular, pois daí resultaria “a vantagem, não só da possibilidade de ter a ama um leite abundante e de boa qualidade, como também de não ser necessario mudal-a”.²⁸⁴ A idade ideal de uma ama era mais ou menos consenso entre os médicos: de entre 18 e 20 anos até 30 e 35 anos. Conforme mencionado, alguns acreditavam na tese da ama que tivesse tido o primeiro filho como a ideal, e outros apostavam na tese da ama múltipara (mãe de mais de um filho). E mais:

“Entre duas amas, uma que tenha o filho vivo e outra que já o tenha perdido, a escolha deverá recahir nesta ultima, comtanto que se verifique que a morte não é consequencia da má qualidade do leite ou de alguma molestia, que possa transmitir”.²⁸⁵

A idade do leite deveria aproximar-se da idade do bebê; e a ama, de preferência, não deveria estar menstruando, o que afetaria na composição do leite. Já “a copula moderada não influe na constituição do leite”, escreveu Nicolau

²⁸⁰ REIS, Celso Eugenio dos, *op. cit.*, p.22.

²⁸¹ CERQUEIRA, Nicolau Barbosa da Gama, *op. cit.*, p.25.

²⁸² Apesar de os doutores em medicina do período frisarem sempre muito a importância do exame físico das candidatas ama, feito por um médico, não vi, em nenhuma das teses que pesquisei, fotos ou desenhos de corpos de amas em exames, ou em detalhes chamando a atenção para algum ponto por eles considerado importante de ressaltar.

²⁸³ CERQUEIRA, Nicolau Barbosa da Gama, *op. cit.*, p.32.

²⁸⁴ REIS, Celso Eugenio dos, *op. cit.*, p.26.

²⁸⁵ *Ibid.*, p.26.

Cerqueira, em tese de 1882.²⁸⁶ Mas como um pai poderia controlar a freqüência e intensidade da “cópula” da ama de seu filho? Sandra Graham contou a história, de 1859, de uma ama-de-leite escrava que recebia toda noite a visita do também escravo Bonifácio, que com ela ia dormir na mesma cama que ela compartilhava com a criança de peito. O “segredo” da ama foi revelado quando o senhor descobriu que ela já se encontrava “abarrota” (grávida) de novo e a sua filhinha já estava “doente por causa do leite alterado”. Como castigo, a ama, que era alugada, foi mandada embora e seu namorado foi vendido para longe dela.²⁸⁷

Os dentes, as gengivas e o hálito das amas deveriam ser bem observados. Assim como os olhos, os gânglios linfáticos e os órgãos genitais. O médico chamado (ou procurado) teria ainda a obrigação de examiná-las com rigor e atenção, escutando coração e pulmão, analisando cicatrizes antigas, e sempre as interrogando sobre suas condições anteriores de saúde, para que mulheres “rachíticas, escrophulosas, syphiliticas ou tuberculosas” não fossem contratadas como amas, pois “da sua escolha dependeria a vida de um ente, que teve a infelicidade de não ser amamentado por quem lhe deu o ser”.²⁸⁸ O tamanho dos seios também era examinado pelo médico, devendo-se dar preferência aos que fossem de “tamanho regular, firmes e elásticos, não muito duros; o mamellão, que deve achar-se isento de qualquer fenda ou ulceração, deve ser de dimensões medianas”.²⁸⁹ O leite da ama deveria verter com facilidade após pequena pressão sobre o bico do peito e sua qualidade poderia ser testada tirando-se um pouco para exame. Outra forma de medir a qualidade e quantidade do leite da ama seria pelo “meio infallível”, citado por Thomaz Eboli, em tese de 1880: “Pesa-se a criança antes e depois da amamentação”(!).²⁹⁰ Mas, bolas, e se ela urinasse durante a mamada (ou fizesse coisa pior)? Deveriam, então, também pesar a fralda antes e depois da mamada, para que a diferença do peso da fralda fosse diminuída do resultado do peso final do bebê?

²⁸⁶ CERQUEIRA, Nicolau, *op. cit.*, p.31.

²⁸⁷ GRAHAM, Sandra, *Proteção e obediência*, pp.68-69.

²⁸⁸ REIS, Celso Eugenio dos, *op. cit.*, p.27 e p.25.

²⁸⁹ CERQUEIRA, Nicolau, *op. cit.*, p.33.

²⁹⁰ EBOLI, Thomaz, *Dissertação sobre hygiene: os prejuizos que causam uma má amamentação*. These apresentada à Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, Typ. Popular, 1880, p.7. O “meio infallível” de Eboli também foi pregado por vários outros médicos.

A ama deveria ainda ter bons costumes, um gênio dócil, “não irascível”, ser bastante cuidadosa e também inteligente, pois com essas qualidades ela poderia desempenhar melhor sua função, zelando pelo bem da criança e “descansando assim os pais”.²⁹¹ A ama ideal teria também a fisionomia agradável e seria alegre, e, dessa forma, saberia distrair a criança e incentivá-la a procurar por brincadeiras.²⁹² A ama não deveria levar uma vida sedentária, o que diminuiria a quantidade e a qualidade do leite, e a alimentação que lhe era dispensada tinha que ser regularizada:

“Devem-se dar á ama alimentos substanciaes e de facil digestão, como carne, legumes, caldos, etc., e prohibir-lhe as bebidas alcoolicas, fazendo uso com a maior parcimonia de acidos e vegetaes crús, assim como daquelles que têm a propriedade de diminuir a secreção lactea”.²⁹³

A ama teria que controlar os intervalos das mamadas, para que pudesse descansar; caso contrário, com o tempo, com a perda do sono, teria uma diminuição progressiva da quantidade do leite. Havia também o medo de que ela dormisse amamentando a criança e a sufocasse com o peso do seu corpo:

“É conveniente que ella occupe um quarto vasto, claro e bem ventilado; o leito deve ser estreito afim de que ella não possa deitar a criança junto de si”.²⁹⁴

Com relação à menção ao tamanho do leito da ama, que deveria ser pequeno para que ela não conseguisse deitar a criança junto dela, temos aí um detalhe importante, de uma preocupação que não era desmedida, pois realmente não era incomum que crianças muito pequenas morressem sufocadas pelo peso do corpo da ama (ou da mãe), que pegava no sono enquanto amamentava. A preocupação e os acidentes eram tão freqüentes e antigos que, séculos antes (no século XV), em Florença, um criativo inventor criara o desenho do arcuccio, ou

²⁹¹ REIS, Celso Eugenio dos, *op. cit.*, p.28.

²⁹² *Ibid.*, p.28.

²⁹³ EBOLI, Thomaz, *op. cit.*, p.9.

²⁹⁴ REIS, Celso Eugenio dos, *op. cit.*, p.29.

arcutio, uma espécie de armadura para ser colocada sobre o bebê na cama, para que se prevenisse o sufocamento.²⁹⁵ Pelo desconforto do objeto, parece que este não teria sido muito utilizado. Na verdade, os casos de sufocamento costumavam ser mais comuns entre pessoas que não possuíam condições para adquirir um berço, colocando então os bebês para dormir na própria cama. Na Europa e EUA, onde normalmente as crianças eram enviadas para a casa da ama no campo, os pais eram aconselhados a verificar se a ama contratada possuía um berço, ou a providenciar um. No Brasil, como o usual era que as amas morassem com as famílias, o controle ficava mais fácil, apesar de não ser difícil imaginar a “tentação” da ama, exausta de madrugada, de colocar o bebê mamando enquanto tirava um cochilo.

Os patrões eram aconselhados a exigir que a ama mantivesse um bom asseio. E ela devia ser tratada, “mesmo quando escrava, com toda a atenção e agrado”.²⁹⁶ Alguns médicos achavam que a mulher livre, negra ou branca, não seria ideal como ama, pois estaria mais interessada no dinheiro, esconderia se viesse a ter algum problema de saúde, ou uma diminuição no volume do leite, ou mesmo poderia largar a família sem nenhum aviso prévio, quando bem lhe aprouvesse. Outros, criticavam os “hábitos de perversão moral e perversidade tão incutido nos escravos” e aconselhavam os pais a contratarem amas livres, mulheres de princípios religiosos e morais, com alguma instrução e caráter meigo e carinhoso.²⁹⁷

A partir dos anos 1850 começou a aparecer um maior número de anúncios de senhoras brancas imigrantes (naquele período, a maioria ainda seria de portuguesas) que se ofereciam como amas-de-leite; mas alguns médicos alertavam, em suas teses, que essas mulheres, que se prestavam a tal serviço, se “nivelando” às escravas, eram de uma ambição desmedida e deviam, portanto, ser evitadas.²⁹⁸ Acreditava-se que através do leite seriam também transmitidas as

²⁹⁵ Citado em FILDES, Valerie, *op. cit.*

²⁹⁶ REIS, Celso Eugenio dos, *op. cit.*, p.29.

²⁹⁷ CERQUEIRA, Nicolau, *op. cit.*, p.33.

²⁹⁸ Entre outros, REIS, Celso Eugenio dos, *op. cit.*, p.32.

“qualidades culturais” da nutriz para a criança.²⁹⁹ Dessa forma, as críticas às amas negras envolveriam a ojeriza racial contra os negros, acusando o seu leite de transmitir *também* características da inteligência, cultura e hábitos dos negros aos bebês brancos. Em *O Rio de Janeiro no tempo dos Vice-Reis*, se referindo a um período anterior, mas em passagem interessante, Luiz Edmundo narrou o nascimento de uma menina rosada, que, para desgosto do pai, não era o tão esperado filho homem:

“Mal nascido, aquelle pedaço de carne côm de rosa resvalou logo do seio moreno da mamã para a peitarrá ebanica da escrava. Mamou, ella, assim posto, da negra, o leite e o *instincto*. À sombra da gaiola colonial, morrinhenta, chlorotica, ranzinza, sob o desvelo directo da mãe preta, viveu, depois disso, da esteira para o collo, do collo para a esteira, até que um dia a levaram á igreja da Lampadoza, onde foi receber, com os santos oleos, o pouco amavel nome de Ursula(...)”.³⁰⁰

Para o batizado, convidaram a parentela e os amigos do peito. E alugaram, na loja “do Silva”, na rua da Cadeia, uma linda cadeirinha com pinturas, na qual se pôs apenas a ama com a “boneca risonha” ao colo. Os amigos e a parentela seguiram atrás, a pé. A descrição de Luiz Edmundo remete à litogravura de Debret, reproduzida na **imagem 80**.

Com relação às doenças físicas, os médicos costumavam alegar que as amas poderiam transmitir, além das já citadas febre amarela e varíola, cólera, tuberculose, sífilis, escarlatina, malária, escrófulas, vermes, sarnas, parasitas de cabelo e até mesmo a lepra, entre outras doenças.³⁰¹ Já as doenças morais (o “instincto”, citado por Luiz Edmundo) estariam presentes na forma de “gérmenes” no leite. Tais “gérmenes” conteriam as “disposições hereditárias” da escrava e se

²⁹⁹ Sobre esse assunto há constante discussão nas teses dos doutores em Medicina. Também sobre o assunto: ALENCASTRO, Luiz Felipe de, “Vida Privada e Ordem Privada no Império”, em ALENCASTRO, Luiz Felipe de, *História da vida privada no Brasil 2, Império; a corte e a modernidade nacional*. São Paulo, Cia. das Letras, 1997.

³⁰⁰ Notar que o texto de Luiz Edmundo talvez diga mais do racismo dele, no início do século XX, do que do “tempo dos Vice-Reis”. EDMUNDO, Luiz, *O Rio de Janeiro no tempo dos Vice-Reis*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1932, p.339. Grifo meu.

³⁰¹ As teses dos médicos dão as listas das doenças. Também sobre o assunto: COSTA, Jurandir Freire, *op. cit.*, p.163. E em: GRAHAM, Sandra, *op. cit.*, pp. 130-131.

desenvolveriam mais tarde nos pequenos entes, como a suposta predisposição das escravas para a “promiscuidade”, por exemplo.³⁰² Thomas José Costa, em tese de 1849, escreveu:

“A primeira infancia he a idade da imitação, são bebidas com o leite, para assim dizer, as boas, e mas idéias; e os habitos, que se adquirem então, são tanto mais difficeis de destruir-se para o futuro, quanto mais profundas são suas raizes. O que he natural, difficilmente se póde reformar, e com muita rasão se diz, que, se os homens tem qualidades, ou vicios, he sua ama de leite, quem primeiro deve ser louvada, ou censurada, porque ella foi sua primeira instituidora”.³⁰³

Abstraindo-se o preconceito, algumas doenças realmente representavam um grande perigo; mas tanto podiam ser um perigo para o bebê, quanto para a ama. Com relação à sífilis, por exemplo, que “atacava” em qualquer camada social, da mesma forma que uma ama contaminada poderia transmitir a doença ao recém-nascido, o recém-nascido poderia já ter sido infectado pela própria mãe (a sífilis congênita) e passar a doença para a ama. O risco era grande para uma ama sadia, já que os sintomas da sífilis congênita podem levar de 6 a 8 semanas para aparecer em um bebê recém-nascido; e, nesse caso, se os pais da criança não alertassem o médico, ou não fossem conhecidos dele (que, assim, saberia de sua doença), o profissional de saúde poderia ser facilmente “enganado” e atestar que o bebê era saudável. E alguns médicos relataram terem visto amas infectadas pelos bebês que amamentavam, com feridas de sífilis nos bicos dos seios.³⁰⁴

As amas também eram freqüentemente acusadas de incompetência para lidar com as crianças. Além do perigo de sufocarem o bebê ao deitarem para

³⁰² Também sobre o assunto: SILVA, Peçanha da, “Memória sobre a amamentação e as amas de leite”, em *Annaes de Medicina Brasileira*, volume 1869-1870, p.253.

³⁰³ COSTA, Thomas José Xavier dos Passos Pacheco e, *Considerações geraes sobre os cuidados que se devem prestar aos recém-nascidos quando vem no estado de saude, e sobre as vantagens do aleitamento materno*. These apresentada á Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, Typ. Franceza, 1849, sem número de página.

³⁰⁴ Janet Golden menciona amas que pegaram sífilis de bebês. E mais, ela comenta que nos EUA, em meados do século XIX, quando os médicos passaram a mais freqüentemente inspecionar as amas, eles procuravam achar uma ama sífilítica para um bebê que tivesse sífilis congênita. GOLDEN, Janet, *A social history of wet nursing in America. From breast to bottle*. Columbus, Ohio State Univ. Press, 2001, pp. 144-145. Valerie Fildes completa que, quando não era possível encontrar uma ama sífilítica, procurava-se encontrar um animal para amamentar o bebê com sífilis. FILDES, Valerie, *op. cit.*, p. 74.

dormir amamentando, eram acusadas de apertar excessivamente as vestes dos pequenos; acusadas do fato de não darem importância (e alertarem logo os pais) aos primeiros sinais de alguma moléstia, o que poderia agravar um quadro de doença mais séria; acusadas de introduzirem precocemente, no cardápio dos bebês, alimentos inadequados, mesmo quando haviam sido proibidas pelos pais da criança ou pelo médico desta; acusadas do uso de ervas, “bebidas espirituosas”, segundo o médico José D’Araujo, para “aquietar” os bebês, diminuir seu choro e fazê-los dormir.³⁰⁵ Algumas amas, alegavam os médicos, deixavam as crianças com hérnias, de tanto chorar, ou com inflamações e escoriações, por ficarem muito tempo com as fraldas sujas; havia as que sacudiam violentamente as crianças, causando com isso “fraqueza moral, ou nervosa, incuravel”. Outras, deixavam os bebês caírem, causando fraturas que os deixavam “defeituosos para sempre! E se não, que o digão esses individuos rachiticos e aleijados, que encontramos todos os dias n’esta Côrte”, exagerou José Augusto D’Araujo, em tese de 1844.³⁰⁶ “Entretanto”, escreveu Luiz Corrêa d’Azevedo, em tese de 1873, “excepcionalmente, encontra-se algumas escravas dotadas de boa indole, que, tractadas com solitudine e carinho, sendo sadias, consagrando estima ás crianças e alimentando-as a seu bel-prazer, crião-nas perfeitamente”.³⁰⁷

As amas livres ou forras (brancas ou negras) eram ainda acusadas de tentar enganar os médicos, escondendo doenças, ou que tinham o leite “ralo” e fraco. Alguns as condenavam, chamando-as de “mercenárias”, pois deixariam, muitas vezes, seus próprios bebês de lado, para garantir a renda convidativa da venda do próprio leite. Poucos, porém, conseguiam enxergar o sacrifício feito pelas mulheres pobres para que pudessem se empregar como amas. Muitas delas só procurariam serviço como amas após amamentarem por meses seus próprios filhos, garantindo a estes maior chance de sobrevivência. Apenas as mais

³⁰⁵ D’ARAÚJO, José Augusto Cesar Nabuco, *Algumas considerações acerca da utilidade do aleitamento materno e dos males provenientes do desprezo deste grandioso dever*. These apresentada á Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Typographia Universal de Laemmert, 1844, p.13.

³⁰⁶ *Ibid.*, p.13.

³⁰⁷ AZEVEDO, Luiz Augusto Corrêa d’, *Do aleitamento natural, artificial e mixto em geral e particularmente do mercenario em relação ás condições em que se acha no Rio de Janeiro*. These apresentada á Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, R. J., Typ. Academica, 1873, p.67.

necessitadas (desesperadas mesmo) teriam procurado trabalho como amas imediatamente após o nascimento de seus bebês. O fato é que, para que os filhos dos mais abastados tivessem mais chances de sobreviver, mais filhos de pessoas menos favorecidas morriam.

Os médicos higienistas “ameaçavam” as mães que não amamentavam os próprios filhos com inflamações nos seios e outros órgãos pelo acúmulo de líquidos, que no estado “de prenhez” se acumulavam no útero e seriam depois eliminados pela amamentação.³⁰⁸ Falavam também da perda do amor do filho, que só teria carinho para aquela que o amamentara;³⁰⁹ e incrementavam assim a sua campanha em favor da “mãe higiênica”, ou seja, aquela mãe que se ocupava de amamentar e cuidar do próprio bebê. Além do “terrorismo” contido nas teses já citadas, foram publicados manuais, tratados e capítulos de teses voltados àquelas “novas mães”. Tais trabalhos orientavam no trato dos filhos, na alimentação, higiene, vestimentas, exercícios, brincadeiras, educação, relação entre pais e filhos, etc. O médico Augusto José Pereira das Neves, em seu livro de memórias, se referiu à esposa que, entre os anos de 1864 e 1884, teve dez filhos e (sendo mulher de médico) fez questão de amamentar a todos:

“Todos estes filhos foram amamentados por Joanna o que muito a debilitou, nunca engordando e ficando sempre de saúde fraca, mas ella fez questão de criar seus filhos (...). Deus ampare e proteja a esses meus filhos e a sua boa e dedicada mae”.³¹⁰

Joanna teve dez filhos em vinte anos. A amamentação não a impediu de continuar a procriar, contrariando a observação do viajante Schlichthorst, citada

³⁰⁸ BRETAS, Agostinho Joze Ferreira, *A utilidade do alleitamento maternal e os inconvenientes que resultão do despreso deste dever*. These apresentada á Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, R. J., Typographia e Livraria de J. Crechiere, 1838, p.9.

³⁰⁹ LEITÃO, Antonio Gonsalves D’Araujo, *Hygiene da infancia*. These apresentada á Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Typ. do Diario, 1840, pp.12-13.

³¹⁰ NEVES, Augusto José Pereira das, *Meu nascimento e factos mais notaveis da minha vida*. [1835-1900] , MS, cópia em posse de Maria Cristina Volpi Nacif, p.17. Citado em MAUAD, Ana Maria, “A vida das crianças de elite durante o Império”, em PRIORE, Mary Del (org.), *História das crianças no Brasil, op. cit.*, p.160.

anteriormente, de que as brasileiras tinham muitos filhos porque não os amamentavam; mas, sim, a amamentação fez com que Joanna mantivesse um ritmo de parir a cada dois anos “apenas”. A amamentação serviria, para muitos casais, como um método anticoncepcional natural, que ajudaria a manter um intervalo de dois anos em média entre as gestações.

É interessante a história, descrita no livro de Janet Golden, tirada do diário de um tal coronel Landon Carter (norte-americano), de meados do século XVIII, na qual ele critica a nora, que teria teimado em amamentar o próprio filho, mesmo estando “adoentada”. Ele escreveu que a criança poderia ter ficado doente, já que estava bebendo do “veneno” da mãe; mas que a nora, a “mulher mais vil e obstinada” que ele conheceu, manteve a amamentação daquele bebê e do próximo que teve, pois não queria abrir mão de ter relações sexuais com o marido, “contaminando”, também dessa forma, mais ainda o leite. Tal ato, ele pensava ser o mesmo que “assassinato”.³¹¹ À parte a implicância do sogro, pode ser que a nora estivesse realmente convencida de que o melhor para seus bebês fosse o leite dela, e não o de uma ama. Ela poderia até mesmo estar usando a amamentação como método anticoncepcional, o que era muito comum, mas ela poderia também não querer se separar de seus bebês, já que o mais usado no período (tanto nos EUA, quanto na Europa) era que as crianças fossem enviadas para morar na casa das amas, muitas vezes no campo, pois as cidades eram mais insalubres, a água era de mais fácil contaminação, as doenças e epidemias ali se espalhavam com maior rapidez, e etc. O ato de amamentar teria garantido à nora do Coronel a atividade sexual sem medo de uma nova gravidez, mas também teria lhe ocupado bastante e delimitado sua liberdade para retornar a uma possível vida social. Levando-se em conta o volume de recriminações que a nora do Coronel deve ter tido que agüentar da própria família para fazer o que poucas mulheres de seu meio se dispunham a fazer naquele período (meados do século XVIII), pode-se dizer que ela, além de “obstinada” (como a chamou o sogro), era também corajosa.

³¹¹ Em GOLDEN, Janet, *Ibid.*, p.25.

Voltando aos diferentes tipos de aleitamento, classificados pelos doutores em Medicina do período, o quarto tipo seria aquele em que a mãe, ou por fraqueza física ou por considerar que tinha “pouco leite”, ou “leite fraco”, mas não querendo se privar de participar do ato de “criar o bebê”, dividia a tarefa da amamentação com uma ama. Esse tipo de aleitamento foi chamado de “mixto feminino”, citado na tese (de 1884) de João Baptista M. da Silva, entre outros.³¹²

Além do acesso direto que os médicos tinham a muitas famílias (principalmente nos centros urbanos), uma outra forma de pressionar, e tentar fazer mudar a história da amamentação no Brasil, foi a publicação de textos em periódicos, nos quais eram exploradas histórias que aumentavam a culpa e o medo de mães que não amamentavam seus filhos. Um desses periódicos foi a revista *A mãe de família*, publicada quinzenalmente na cidade do Rio de Janeiro, entre 1879 e 1888, e que seguia o modelo da publicação de um jornal com “fim identico” que estava sendo publicado na França por um tal Dr. Brochard.³¹³ O redator principal da revista aqui era o Dr. Carlos Costa, “especialista das molestias das crianças”, mas, eventualmente, outros médicos também redigiram alguns textos. *A mãe de família* tinha uma parte intitulada “Palestra do medico”, escrita sempre pelo Dr. Carlos Costa, na qual ele aproveitava o espaço para exaltar os benefícios do leite materno, atacar o uso de amas-de-leite, ressaltar os “perigos” advindos de tal uso e repetir o discurso corrente nas teses de seus colegas. A revista orientava que um médico deveria ser consultado para examinar a ama, caso seu emprego fosse inevitável, orientava sobre o trato com o leite de animal, sua conservação, preparo e limpeza dos acessórios e dava dicas de reconhecimento e trato de doenças infantis, de como lidar com as crianças, sua higiene, suas brincadeiras, seus passeios, sua educação, seu relacionamento com os familiares e etc. Havia ainda a exploração de uma série de textos que falava do “amor materno”, supostamente presente em diferentes animais, incluindo alguns

³¹² SILVA, João Baptista Monteiro da, *Da alimentação nas primeiras idades. Estudo critico sobre diferentes methodos de aleitamento*. These apresentada á Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, R. J., Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 1884, pp.51-52.

³¹³ *A mãe de família. Jornal scientifico, litterário e illustrado*. Publicado quinzenalmente, Rio de Janeiro, Typ. dos Editores Lombaerts & Comp., 1879 a 1888.

que amamentavam seus filhotes, como as baleias. Nas histórias da revista, até a víbora cuidava de seus filhotes.

Em julho de 1882, em *A mãe de família*, foi publicada a história da jovem mãe que queria amamentar ela mesma o seu filhinho recém-nascido, mas que estava sendo pressionada pela sua própria mãe a arranjar uma ama, pois a avó “temia” pela saúde da moça. Após a consulta, o médico procurado conseguiu convencer a família de que a amamentação pela mãe era melhor tanto para a mãe quanto para o bebê. O profissional da saúde ainda orientou a jovem sobre o trabalho que ela teria pela frente e combinou de acompanhar pessoalmente o desenvolvimento do bebê. No fim, o médico ressaltou:

“Preza aos ceos que todas as mãis se comportassem como vós. Muitos innocentinhos seriam salvos”.³¹⁴

Em *Proteção e obediência*, Sandra Graham ressaltou que o debate público, que ganhara fôlego aqui a partir de meados do século XIX, não apenas levantara (maiores) suspeitas sobre as amas-de-leite como figura ameaçadora, possível transmissora de doenças físicas e morais, mas também começou a modificar a imagem que as mulheres tinham de si mesmas como mães. Graham argumentou que nas teses anteriores a meados do século XIX os médicos eram mais tolerantes com as mulheres que não amamentavam seus filhos.³¹⁵ Os periódicos, como *A mãe de família*, vinham cumprir a missão de chegar diretamente no âmbito

³¹⁴ Texto redigido pelo Dr. P. Blanche, *A mãe de família...*, Ibid., julho de 1882. Em texto publicado em 1905, no *Brazil-Médico*, o Dr. Antonio Fernandes Figueira comentou: “(...) as maiores culpas da situação actual pertencem (penitet me) aos médicos. De condescendência em condescendência, no convívio das famílias, temos cedido ás suggestões dos parentes, que consideram a amamentação quase funcção desprezível. Nos dias ignominiosos da escravidão, o encargo era commettido ás desventuradas captivas, soffresse ou não o desgraçadinho a que ellas haviam dado a existência. (...) As mulheres ricas, que absolutamente se recusem a amamentar, aconselhe-se antes a ama para o seu filho do que o leite de animaes. As amas irão, porém, desaparecendo, e as pessoas abastadas melhor comprehenderão o que lhes cumpre fazer (...)”. FIGUEIRA, Antonio Fernandes, “Bases scientificas da alimentação da criança. Suas conseqüências sociaes”, *Brazil-Médico*, Rio de Janeiro, 1905, p. 19 e p. 20.

³¹⁵ GRAHAM, Sandra L., *op. cit.*, p. 144.

familiar e influenciar, com suas histórias, as senhoras, para que estas cumprissem o seu papel materno, não importando o sacrifício necessário para tal.³¹⁶

A *culpa* e o *medo* foram fatores importantes na tentativa de se criar a “nova mãe”, a “mãe higiênica”, exaltada pelos doutores em medicina do período. Outro fator importante teria sido o desenvolvimento de um afeto maior das mães para com seus filhos pequenos, tema também bastante explorado na necessária formação daquelas “novas mães”. A partir do final do século XIX e início do XX, a “Maternidade” seria o título/tema de algumas pinturas expostas em Salões por artistas famosos, como a **imagem 88**, de Eliseu Visconti, de 1906. Via de regra, nesses trabalhos as mães brancas eram retratadas dando o seio ao próprio filho, ato explícito que lhes dava o direito ao título “Maternidade”.³¹⁷ Não vi, em fotografia, mãe ou ama retratada no ato de amamentar a criança. A pintura “Mãe preta”, **imagem 89**, de cerca de 1917, de Lucílio Albuquerque, mostra uma ama negra sentada no chão, dando de mamar a um bebê claro, enquanto olha com ternura para o seu filho deitado também no chão perto dela. Pode ser que o artista tivesse a intenção de mostrar a situação de uma ama que teria a permissão de dividir o seu leite entre os dois bebês (e, nesse caso, ela também mereceria o título de “Maternidade”). Ou ele queria mostrar a situação de uma ama que, encarregada de amamentar unicamente o bebê dos senhores, o fazia por obrigação, mas explicitava o seu carinho e afeto pelo fruto do seu próprio

³¹⁶ Na década de 1890 surgiria, também na cidade do Rio de Janeiro, outra revista voltada especificamente para a valorização da maternidade como algo que trazia satisfação: *O quinze de novembro do sexo feminino* (1892-1896). Citado em GRAHAM, Sandra L, *Ibid.*, p. 144.

³¹⁷ Esse trabalho de Eliseu Visconti e mais dois outros, de outros artistas, também com o título “Maternidade”, podem ser encontrados em LEITE, José Roberto Teixeira, *500 anos de pintura brasileira*. CD-rom fabricado pela Microservice Indústria Brasileira; produzido e distribuído pela Log On Informática Ltda, 1999. No Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, pode ser vista a pintura “Maternidade” (1878/1886), de Henrique Bernardelli (nascido em 1857, no Chile, e falecido em 1936 no Rio de Janeiro), na qual, mais uma vez, uma mãe branca amamenta o seu bebê branco. Centralizada, a figura triangular da mãe ocupa quase toda a tela. Um manto branco cobre a cabeça e os ombros da mãe. O seio que amamenta aparece um pouco. Ela olha o filho, não o artista. Seu rosto aparece meio sombreado. Na ambientação da cena há um arbusto de espinhos, flores e folhas secas – poderia essa ser uma alusão a uma maternidade “penosa”? Uma alusão às dificuldades da amamentação? Ou teria sido aquela uma maneira de Bernardelli aludir a Virgem Maria e ao destino que tivera o seu filho? O artista completou o fundo com uma paisagem escura. Óleo sobre tela. 150 X 100 cm.

ventre.³¹⁸ Interessante o contraste entre o arranjo dessa “Mãe preta” e da “Maternidade”: enquanto a “mãe preta” amamenta o bebê sentada no chão num canto mal iluminado no interior de uma construção com piso de terra batida (a parte de serviço da casa, ou os “aposentos” dela e do seu bebê), vestida com uma roupa simples e sem calçado, a “maternidade” é retratada num bonito parque, um local bucólico, claro, inspirador; a mãe, envolta em rendas e tecidos, está sentada no banco do parque e olha com carinho para a criança que amamenta. Ela conta com o auxílio do carrinho do bebê, no qual ele será confortavelmente colocado, após ser alimentado. Porém, *as duas mães* foram retratadas demonstrando o carinho pelo seus filhos – e *as duas* merecem o título “Maternidade”.

Por muito tempo, entretanto, e para muitas famílias de posses, a escolha de amamentar, ou não, não era uma escolha da mulher unicamente, mas uma decisão do casal e, às vezes, também até do resto da família.³¹⁹ Só que a ocupação da mãe com a amamentação, além de proteger a vida dos filhos, tinha ainda um outro papel na sociedade naquele período, que era o de ater a mulher em um universo disciplinar; controlar o comportamento social feminino.

³¹⁸ O historiador da arte José Roberto Teixeira Leite comentou sobre essa pintura: “(...) Quanto ao tema, pode ter sido sugerido longinquamente pela leitura de algum trecho em verso ou prosa – de Augusto dos Anjos, por exemplo, que num soneto famoso escrito alguns anos antes evocara sua ama de leite Guilhermina, que lhe roubava moedas, mas de quem roubava o próprio leite com que alimentar o filho (*Eu*, 1912)”. Em *500 anos de pintura brasileira*. CD-rom, op. cit.

³¹⁹ Sobre o assunto: GOLDEN, Janet, *op. cit.* Se referindo à amamentação nos EUA nos séculos XVIII e XIX, a autora comentou ainda que para os mais pobres, as famílias nas quais o trabalho da mulher representava parte da economia de subsistência, mandar o bebê para a casa de uma ama significava a possibilidade de a mãe retornar ao trabalho e que, muitas vezes, essa decisão era imposta à mulher pelo marido ou por outro membro da família, p.13.

2.9. Leite de mãe, ou de ama.

O leite era o alimento principal do cardápio infantil. Fonte essencial do cálcio necessário para o bom desenvolvimento dos ossos, era enfatizado pelos médicos como “santo remédio” para vários males; no entanto, não era o único alimento dado aos pequenos. De acordo com as teses de alguns doutores, o ideal seria que o bebê fosse amamentado exclusivamente com leite humano por cinco ou seis semanas, quando começaria, então, aos poucos, a provar mingaus de sagú ou de alguma farinha. Passadas mais algumas semanas, seria introduzida a sopa de arroz, o caldo de feijão ou o caldo de galinha; mas a amamentação com leite humano deveria ser mantida, no mínimo, até os seis meses de idade. A introdução de alimentos sólidos só seria feita quando a criança tivesse dentes e tivesse sido desmamada.³²⁰ Se a mãe não tinha leite suficiente (ou não queria, ou não conseguia amamentar) e podia alugar uma boa ama, tanto melhor para o bebê, pois isso adiava a introdução precoce de outro tipo de dieta. Se a mãe não tinha condições de pagar por uma ama, a criança podia ser logo apresentada às misturas e papinhas mais variadas. Muitas mães queriam fortificar rapidamente seus filhinhos, para tentar evitar o risco de perdê-los nos primeiros meses de vida. Para isso, recorriam ao leite de cabra (direta ou indiretamente), ou de vaca, ou de jumenta, diluídos inicialmente em água, assim como à água de côco, também inicialmente diluída em água. Também eram oferecidos precocemente caldos e papinhas engrossados com farinha de mandioca, creme de arroz, fubá de milho, etc., o que segundo Melo Franco, autor do *Tratado de educação física dos meninos para uso da nação portuguesa* (de 1790), podia causar:

“(...) azedumes, lombrigas, obstruções de mesentério, opilação do estômago, opressões do peito, cólicas contínuas, câmaras viscosas,

³²⁰ Entre outros, em NEVES, Juvenal Martiniano das, *Do aleitamento natural, artificial e mixto em geral e particularmente do mercenário em relação as condições em que elle se acha no Rio de Janeiro*. These apresentada á Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Typ. da Reforma, 1873, p.18.

pardas, amarelas, verdes, negras, inchações do ventre inferior, ventosidades, numa palavra, todos os sintomas convulsivos”.³²¹

Segundo Melo Franco, a superalimentação arredondava logo a criança, o que dava a impressão de que ela estaria “fortificada”, mas podia também levar a complicações de saúde. Sendo assim, o leite de mãe, ou de ama (fosse ela ama branca, negra livre, negra forra ou escrava comprada ou alugada) deveria ser *mesmo* o alimento principal do cardápio infantil. Foi por isso que muitos pais, mesmo com as pressões e críticas constantes, continuaram, por muitos anos, ainda no século XX, a recorrer à ajuda das amas-de-leite.³²² Para as amas, mesmo depois da abolição da escravatura, consistindo elas invariavelmente de

³²¹ FRANCO, Melo, *Tratado de educação física dos meninos para uso da nação portuguesa*. Lisboa, Academia Real das Ciências, 1790, p.58. Citado em PRIORE, Mary Del, “O cotidiano da criança livre no Brasil entre a Colônia e o Império”, em PRIORE, Mary Del (org.), *História das crianças no Brasil*, op. cit., p.87. Diversos tratados orientavam sobre a educação física das crianças; tais obras foram as precursoras das noções mais atuais de puericultura, ressaltando a importância da vida ao ar livre, da liberdade nos brinquedos e brincadeiras e dos cuidados com a alimentação e a higiene das crianças, o que já iria de encontro à tradição das avós daquele tempo de manter as crianças enroladas, confinadas dentro de casa, protegidas do ar frio e mamando em uma ama negra robusta. Também sobre o assunto, em MAUAD, Ana Maria, “A vida das crianças de elite durante o Império”, *Ibid.*, p.161.

³²² No Brasil, no período que pode ser considerado o de transição dos tipos amamentação (diminuição mais significativa da amamentação por amas, aumento da amamentação pelas mães naturais e por leite artificial), que seria o das últimas décadas do século XIX e as duas primeiras do XX, surgiram algumas tentativas de se regularizar a inspeção de amas-de-leite – iniciativas que partiam sobretudo de médicos preocupados com o assunto. Uma dessas tentativas foi a caderneta já citada na nota 246. Em 1876, o dr. Arthur Moncorvo, conhecido como “Moncorvo Pae”, elaborou um projeto de inspeção de amas; mas, assim como projetos de outros, o dele não foi adiante naquele momento, por falta de apoio das autoridades. Em 1881, o mesmo “Moncorvo Pae” abriu na rua do Ouvidor (RJ), por conta própria, um consultório para exame de amas; mas este também não teve grande êxito, já que não foi muito procurado nem pelas amas, nem pelas pessoas que as contratavam. Sobre o assunto: MONCORVO FILHO, Arthur, *Histórico da proteção à infância no Brasil 1500-1922*. Rio de Janeiro, Empresa Graphica Editora, 1926, pp. 88-89. Em 1899, o dr. Arthur Moncorvo Filho (filho de “Moncorvo Pae”), seguindo as mesmas preocupações de seu pai, fundou o “Instituto de Proteção e Assistência à Infância no Rio de Janeiro”, o qual oferecia serviços gratuitos aos pobres, tratamentos vários, incluindo cirurgias, atendimento doméstico em partos, vacinação contra varíola, “exame gratuito das amas de leite mercenárias” e “distribuição gratuita de leite esterilizado às creancinhas doentes ou áquellas ás quaes faltar o alimento materno”. A qualidade do leite artificial passou a ser uma das principais preocupações dos novos especialistas em puericultura. O Instituto do dr. Moncorvo Filho foi criado por iniciativa privada e se manteve por anos, contando com contribuições de beneméritos associados, da “venda de coupons” e de alguma ajuda do governo. Nos quatro primeiros anos, após a instalação do Instituto, em 1901, foram examinadas 367 amas, sendo rejeitadas 131. Sobre o assunto: MONCORVO FILHO, Arthur, *Da assistência pública no Rio de Janeiro e particularmente da assistência à infância*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1907.

mulheres de condição social modesta, sendo brancas ou negras, a “venda” do próprio leite representava uma forma a mais de garantir o seu sustento e o de seus dependentes de maneira honesta e digna.

Rima Apple comenta que a diminuição gradual do emprego de amas-de-leite (mais sentido entre 1890 e 1950, nos EUA) correspondeu diretamente a vários fatores: o avanço em termos de alimentação “artificial” (novas fórmulas, especialização do sistema de pasteurização do leite de vaca, novos formatos de bicos e mamadeiras, etc.), o fato de que a alimentação “artificial” era mais barata e menos complicada do que contratar uma ama, e devido à noção de “nova mãe”, à ideologia da “maternidade científica” voltada para a saúde e higiene da criança, e que requeria o trato direto da mãe com o bebê.³²³ No Brasil, não é difícil de imaginar que não se mudou um costume tão arraigado do dia para a noite. Ao que parece, o novo costume de amamentar os próprios filhos fez adeptos mais rapidamente nos maiores centros urbanos (como Rio de Janeiro, São Paulo, Recife e Salvador) do que nos centros mais afastados das influências européias, como fazendas e engenhos do interior.³²⁴

³²³ APPLE, Rima D., *Mothers and medicine: a social history of infant feeding, 1890-1950*. Madison, Univ. of Wisconsin Press, 1987, p.97. A maternidade foi se tornando assunto médico e as novas técnicas de alimentação infantil foram diminuindo, aos poucos, o uso de amas-de-leite. O livro de Janet Golden, *op. cit.*, também mostra o alcance da “autoridade” que tinham as idéias da ciência médica nos EUA, o papel dos médicos em moldar as práticas de puericultura, e a construção social da nova-mãe, além de alguns dilemas que envolveram essas mudanças.

³²⁴ Sobre o assunto: ANJO, João Alfredo dos, “As amas. Contribuição ao estudo do seu papel na formação da criança brasileira”, em *Revista do Arquivo Público*, volume 42, n. 47, dezembro/1997, Recife, pp. 25-37, p. 33.

2.10. Uma relação de “afeto”?

Antes de voltarmos às fotos das amas, temos que pensar um pouco numa questão que, supostamente, ajudaria a explicar a produção daquelas fotos e seu posterior acondicionamento e permanência nos álbuns das famílias brancas – o “afeto”. O afeto dos senhores pelas amas de seus filhos, o destas pelos senhores e pelas crianças por elas amamentadas, e o afeto das crianças pelas suas amas. A questão do afeto envolve a questão do “paternalismo” – este entendido como uma rede de deveres e direitos recíprocos; ou seja, os senhores ofereciam “proteção” (sustento, comida, roupa, teto e trato de doenças), “respeito” e “justiça” (mesmo quando castigavam), e, em troca, exigiam obediência, trabalho (dedicação) e fidelidade (gratidão).³²⁵ Era um círculo de trocas, já que, por sua vez, a ama também deveria proteger o bebê dos senhores. Sandra Graham, em *Proteção e obediência*, tratou um pouco desse círculo de trocas e expectativas; vejamos:

“As criadas pessoais – camareiras e amas-de-leite – podiam aspirar a ser recompensadas com afeição ou confiança. No curso de seu trabalho, essas criadas atravessavam com frequência os espaços da casa exclusivos dos membros da família e mantinham com estes um contato diário. Por meio da infinidade de pequenas atenções que prestavam aos patrões, podiam testemunhar de perto o lazer e a riqueza, que pertenciam a uma classe da qual elas, por serem pobres e serviçais, permaneceriam para sempre e de todo afastadas. Ainda assim, elas sensatamente se identificavam com as famílias às quais pertenciam. Ser uma mucama ou ama trazia recompensas tangíveis – entendidas como tais por ambos os lados – em retribuição por um serviço apreciado: podiam receber um atavio ou ornamento que significasse um status especial, como, por exemplo, um lenço de seda para atar o cabelo ou um par de chinelas; uma excursão, ou, às vezes, até uma longa viagem, (...)”.³²⁶

³²⁵ Sobre o assunto, consultar: CHALHOUB, Sidney, *Machado de Assis historiador*, op. cit., GENOVESE, Eugene D., *A terra prometida. O mundo que os escravos criaram I*. Rio de Janeiro, Paz e Terra; Brasília, CNPq, 1988 e GRAHAM, Sandra L., op. cit.

³²⁶ GRAHAM, Sandra L, *Ibid.*, p. 61.

Quem sabe, talvez, algumas amas tenham recebido também um retrato seu com as crianças que amamentavam (ou amamentaram) tirado em estúdio de fotografia, como um gesto de atenção, carinho, ou saudade? Graham completou, ao se referir à figura da velha ama de fins do século XIX:

“(…). Conforme os escravos iam diminuindo em número e não eram substituídos por outros nos lares do Rio de Janeiro, as criadas pessoais que serviam por toda a vida e estavam ligadas à família do patrão por fortes laços de lealdade e privilégio foram gradualmente desaparecendo. No entanto, as criadas favoritas continuaram a existir, de forma ligeiramente diferente. A mulher livre, a ama-seca das diversas crianças de uma família, podia manter um lugar na casa mesmo muito depois que as crianças tivessem crescido, como uma velha e respeitada figura que merecia afeição e cuidados”.³²⁷

Ou teria sido, para alguns, a figura da velha ama agregada um “fardo”, do qual eles não teriam coragem ou meios de se livrar? Afinal, após o dever cumprido (algumas vezes, sucessivamente, com mais de uma criança da família) e, com o passar dos anos, já estando a ama velha e adoentada, “inútil” para qualquer tipo de serviço, não poderia ela ser considerada um “fardo”, ao qual a família agora devia proteção, cuidados e até afeto?

As histórias a seguir exploram algumas contradições da relação entre senhores e amas. Em *Crônicas. Histórias do Rio colonial*, Nireu Oliveira Cavalcanti contou a história que encontrou num processo no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro e que chamou: “A ama-de-leite. A escravidão e suas contradições”.³²⁸ A história transcorreu no ano de 1803; nela, um casal, após o nascimento da primeira filha, alugou uma ama-de-leite escrava, de nação Mina, chamada Joaquina, por 3 mil e 200 réis mensais. Joaquina mostrou-se dedicada à criança, o

³²⁷ *Ibid.*, p. 61.

³²⁸ CAVALCANTI, Nireu Oliveira, *Crônicas. Histórias do Rio colonial*. Rio de Janeiro, Faperj e Civilização Brasileira, 2004, pp.187-189.

que levou o casal a continuar a alugá-la até que a menina desmamasse. Quando nasceu a segunda filha do casal, este correu para tentar alugar novamente a mesma escrava, mas a sua proprietária queria manter a escrava consigo, alegando que Joaquina também era boa nos serviços domésticos. Após alguma negociação, a proprietária aceitou vender a escrava por 102 mil e 400 réis, mas, como devia ter alguma estima pela moça, estabeleceu a “condição infalível” de que passados três anos da data da venda ficaria a “escrava forra e livre, sem mais obrigações de servir aos ditos senhores, só querendo”. O acordo foi feito, visto que os novos senhores também gostavam da moça e da forma como ela se dedicava com “carinho e agrado” às suas filhas.

Passado algum tempo, ciente do fato de que ficaria livre após os três anos da venda, Joaquina teria aos poucos se mostrado “desobediente” e “petulante”, respondendo atravessado à sua senhora, que, certa feita, ficou possessa com uma resposta da ama e deu-lhe um murro. Daí em diante a história esquentou: após o murro, Joaquina avançou na senhora e lhe deu dentadas, arranhões, empurrões e “proferiu muitas palavras ofensivas”. A vizinhança teve que ir apartar a briga, e testemunhas declararam que tiveram que tirar a bebê de seis meses das garras de Joaquina, que também lhe dera uma mordida. Um médico foi chamado para atestar os ferimentos sofridos pela mãe e pela criança. A partir daí, os senhores não sabiam o que fazer com a escrava, pois não queriam mandá-la presa e levar o prejuízo de ficar sem o seu serviço e o valor pago por ele; por outro lado, dada a cláusula do contrato de compra, também não conseguiriam vendê-la pelo valor que haviam pago. O casal resolveu, então, se vingar da escrava, contratando advogado para tentar anular a alforria condicional de Joaquina. A batalha jurídica se deu entre o advogado dos novos senhores e o advogado contratado pela antiga dona de Joaquina (que, pelo visto, se manteve do lado da ex-escrava). No fim, a coisa ficou como estava, pois se concluiu que a anulação apenas caberia se Joaquina tivesse agredido a sua antiga dona, que foi quem lhe condicionara a alforria. Derrotados, os senhores da escrava tiveram que

decidir o que fariam com ela, ou de que forma conviveriam com ela, até que Joaquina fosse liberta.³²⁹

O que interessa aqui é ressaltar que a ama Joaquina fora “querida” enquanto durara a sua dedicação. Aparentemente, a partir do momento no qual ela percebeu que, sendo dedicada e fiel, ou não, a sua liberdade estava garantida, ela mudou de atitude. Da mesma forma como mudou a atitude dos senhores, que, a princípio, estavam tão agradecidos com os cuidados que Joaquina tinha para com suas filhas, que tinham até concordado com a liberdade da escrava, passados os três anos da compra. Eles haviam concordado com a condição por achar que a ama merecia, mas, diante da “ingratidão” da ama, seu frágil “afeto” por ela deu lugar a um sentimento de vingança; vingança que gostariam de ver expressa na restituição de seu poder sobre a liberdade da ama. Caso a liberdade da escrava tivesse sido condicionada à qualidade dos serviços prestados como ama-de-leite, a história poderia ter sido outra – e, nesse caso, na lembrança da família talvez ficassem apenas os sentimentos de gratidão e apreço. Enquanto fora grata, obediente e dedicada, Joaquina fora querida, protegida e recompensada. Mas, com o equilíbrio da situação alterado, no lugar do “afeto” surgiram sentimentos de decepção, raiva e vingança. Em *Machado de Assis historiador*, Sidney Chalhoub ressaltou que o paternalismo dos senhores e as relações de dependência dos domésticos livres ou escravos provocavam, com frequência, situações de violência e humilhação. Os senhores podiam demonstrar a “estima” que tinham pelos dependentes, mas a sua situação de superioridade provocava, por vezes, sofrimento e humilhação. Já os dependentes, livres ou escravos, eram-lhes até certo ponto “agradecidos”, mas sabiam da sua situação de inferioridade social.³³⁰ Mesmo quando tratados com o respeito que mereciam, como pessoas “da família”, caso tentassem demonstrar pensamentos e sentimentos próprios, contrários e/ou impróprios na visão dos senhores, se tornariam “ingratos”, “insolentes”, “dissimulados” e “atrevidos”.³³¹

³²⁹ ANRJ – Corte de Apelação: mç. 215, n. 215, gal. C. Citado em *Ibid.*, pp. 187-189.

³³⁰ CHALHOUB, Sidney, *Machado de Assis historiador*, op. cit., p. 134.

³³¹ *Ibid.*, p. 135.

Entre janeiro e maio de 1880, na revista *A mãe de família*, foi publicada a suposta história de uma escrava de nome Clara, que tivera a sua filha separada dela após o nascimento (e entregue na Roda) e, então, fora alugada como amade-leite.³³² Tal história, que tinha a finalidade de despertar nas senhoras os sentimentos maternos, continha ingredientes indispensáveis, como demonstrações de afeto, tristeza, crueldade, perigos, etc., além de boa dose de moral, culpa e medo. Na história, ao chegar na casa de seus novos senhores, Clara foi apresentada ao menino da casa, o qual deveria ser amamentado por ela a cada duas horas, e a uma outra criança, uma menina negra “enjeitada”, que havia sido acolhida à casa (não se sabe como) por compaixão e “extrema bondade” dos senhores. A essa última criança, Clara também foi encarregada de amamentar; porém, a amamentação da menina negra deveria acontecer apenas três vezes por dia; de resto, como complemento da alimentação da menina, deveria ser dada mamadeira com leite de vaca. Os novos senhores simpatizaram logo com a ama, também notaram-lhe a tristeza, e esta lhes relatou a sua história. Os patrões prometeram a Clara investigar sobre a sua filhinha, porém, logo descobriram que, por uma trama do destino, a menina que haviam acolhido era a filha da ama. A senhora decidiu então não revelar a descoberta à ama, pois temia que ela favorecesse a própria filha na amamentação e deixasse de lado o bebê branco. Pouco depois, já muito desconfiada, Clara descobriu que a menina era a sua filha e passou a fazer exatamente o que a senhora temia: passou a dar preferência à menina na amamentação. A senhora então mandou a filha de Clara para longe, e a ama passou a ser constantemente vigiada pelos patrões, já que estes temiam que ela “descontasse” a frustração da nova separação da sua filha no menino deles. No desfecho da história, Clara procurou um feiticeiro negro, “uma espécie de Juca Rosa”³³³ (conforme lhe disseram), que descobriu o paradeiro de sua filha. A ama, então, tomada momentaneamente por “desejos criminosos sobre a criança que amamentara”, quase envenenou o menino, mas “o seu coração naturalmente bom” arredou-a desse “infame propósito” e ela fugiu da

³³² *A mãe de família...*, op. cit., entre janeiro e maio de 1880.

³³³ Tratarei brevemente da história de Juca Rosa no capítulo 3.

casa dos patrões, pegou a sua filhinha, se escondeu numa casa, matou a menina e se suicidou.

Essa história ilustra novamente o frágil “afeto” que uma ama (ainda que considerada “boa”) podia despertar. Tão frágil que, mesmo tendo em mãos a informação de que a menina era a filha da ama, a revelação não lhe fora feita pelos senhores. Tão frágil que, para que o bebê branco continuasse a ser bem alimentado, a menina negra fora novamente afastada da mãe (ainda que isso implicasse em riscos para o bebê branco; riscos que seriam vigiados de perto, já que a confiança nos “humores” da ama ficara abalada com a nova separação). Nas duas histórias contadas, o “afeto” dos patrões pelas amas ia até onde as amas supriam suas expectativas de dedicação e zelo pelos bebês e pela família. As duas histórias desfazem a noção da ama maternal e protetora – ao menos, não mais a partir do momento que não mais interessava a Joaquina ser maternal e protetora, ou a partir do momento no qual Clara se sentira traída pelos novos senhores. Em casos como esses, seria um risco enorme *ter* uma ama, ao mesmo tempo que significaria uma imensa dor *ser* uma ama.

O reverso da história também não é difícil de imaginar. Vide a história do processo da ama Joaquina: enquanto escrava, ela era servil, carinhosa e dedicada. E, mesmo que estivesse sendo bem tratada na nova casa pela nova família, com a liberdade em vista, Joaquina ficou respondona e *até* revidou com mordidas ao murro que recebeu da senhora. Mas, é claro que poderia haver exceções. Houve casos de escravas (e escravos) que se apegaram às famílias e que com elas permaneceram por livre vontade, mesmo após a abolição; e não apenas por necessidade de proteção (teto, roupa, comida, trato de doenças e velhice “amparada”), mas por se sentirem bem na casa (ou na ex-senzala) dos senhores, ou como se sentissem que também faziam parte das famílias brancas a que haviam pertencido.

No livro *Das cores do silêncio*, Hebe de Castro analisou um pouco as condições de trabalho dos libertos no campo, no estado do Rio de Janeiro, no período imediatamente após a abolição. Em uma das fazendas, seguindo textos publicados no *Jornal do Commercio* em 1844, por Arrigo de Zetirry, nos quais ele

tratava da “lavoura no estado do Rio”, Hebe de Castro ressaltou que, segundo este autor, em raros casos as fazendas das grandes usinas de cana-de-açúcar conseguiram manter quase integralmente seus antigos trabalhadores escravos. A “Fazenda do Colégio” fora uma das poucas exceções. De seus 68 escravos e 80 escravas em 1888, apenas 5 homens e 3 mulheres haviam abandonado o serviço, após a abolição, e partido. Ela argumentou que as condições oferecidas aos trabalhadores pela Fazenda do Colégio teriam ainda atraído um número considerável de libertos de outras propriedades e de pessoas (homens e mulheres) nascidas livres. Para Hebe de Castro, o verdadeiro segredo das mais bem sucedidas fazendas daquela região consistira numa combinação de fatores, como “um contexto de fortes laços afetivos e familiares por parte dos libertos e nascidos livres, entre si, algumas vezes até mesmo com seus ex-senhores (como no caso da Fazenda do Colégio) e com a própria cultura da cana, em particular”, que oferecia, pelas suas condições de trabalho, uma certa autonomia ao trabalhador.³³⁴

Hebe de Castro ressaltou também que, nas fazendas cafeeiras e açucareiras, os libertos que não possuíam economias significativas (e que haviam trabalhado como escravos naquelas fazendas) tinham uma situação um pouco mais favorável a eles, pois ali “perdiam” a marca da escravidão, fortificavam tais laços afetivos e familiares, e poderiam conseguir a situação de meeiro de um pedaço de terra, mas que, fora delas, em situação de mobilidade, o “estigma racial” era acionado como marca de suspeição – isto é, preconceito e desconfiança por parte de estranhos.³³⁵

Em *Minha vida de menina*, Helena Morley (pseudônimo de Alice Dayrell Caldeira Brant), nascida em 1880 em Diamantina (MG), falou do cuidado e preocupação que a avó tinha com seus escravos, para os quais nem tinha ocupação suficiente, mas que procurara manter com ela, pois lhes tinha apreço e acreditava que ali estariam melhor cuidados. Após a abolição, Helena contou que

³³⁴ CASTRO, Hebe Maria Mattos de, *Das cores do silêncio. Os significados da liberdade no sudeste escravista – Brasil, séc. XIX*. Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, 1995, pp. 349-350.

³³⁵ *Ibid.*, pp. 379-405.

os negros haviam largado o serviço e se juntado no terreiro, dançando e cantando que estavam livres e que não queriam mais trabalhar. Nas palavras de Helena:

“Vovó, com raiva da gritaria, chegou à porta ameaçando com a bengala dizendo: ‘Pisem já de minha casa pra fora, seus tratantes! A liberdade veio não foi pra vocês não, foi pra mim! Saiam já’. Os negros calaram o bico e foram para a senzala. Daí a pouco veio Joaquim Angola em nome dos outros pedir perdão e dizer que todos queriam ficar”.³³⁶

Todos continuaram vivendo na Chácara da avó. O mesmo Joaquim Angola foi mencionado de novo por Helena Morley, como sendo o último negro africano da avó, que lhe deixara, em testamento, em retribuição aos anos de fidelidade, 200 mil réis. Helena escreveu que Joaquim Angola chorara “de fazer pena”, quando soube da morte da velha senhora em fins de 1895, assim como choraram “todas as negras da casa”.³³⁷ Mesmo sendo os pais de Helena Morley os de situação econômica mais modesta da família, os seus quatro filhos foram amamentados por uma ama escrava, que dividia o seu leite entre o bebê da senhora e o seu próprio filho:

“(…) Mãe Tina, que foi escrava de mamãe e deu de mamar a nós todos. Ela e mamãe sempre tinham filhos ao mesmo tempo. Mamãe não tinha leite; ela tinha e dava aos dois. Mamãe parou de ter filhos e ela continuou até ter dois gêmeos, e por isso ficou fraca e morreu tísica”.³³⁸

Em *A terra prometida. O mundo que os escravos criaram*, Eugene D. Genovese abordou as relações entre senhores e escravos, nos EUA do século XIX, explorando algumas histórias que expunham a rede de deveres, direitos e expectativas compartilhada pelos dois lados. Em suas palavras:

³³⁶ MORLEY, Helena, *Minha vida de menina*. São Paulo, Cia das Letras, 2004, 8ª. reimpressão, p. 211.

³³⁷ *Ibid.*, pp. 309-310.

³³⁸ *Ibid.*, p. 240.

“Os senhores de escravos tentaram (...) ‘amar’ aqueles que faziam sofrer. Conseguiram não acreditar que realmente causavam sofrimento, e declarar que a dominação que impunham poupava aos escravos uma vida ainda mais dura. Para tanto, tornava-se indispensável a doutrina de deveres recíprocos, implícita e às vezes explícita tanto em sua sustentação do regime como na defesa de suas próprias vidas. Tal doutrina continha, como não podia deixar de ser, as noções perigosamente ilusórias de ‘gratidão’, ‘lealdade’ e ‘família’. Continha também um certo grau de intimidade que transformava qualquer ato de insolência, insubordinação, ou qualquer ato de auto-afirmação não permitida, num ato de traição e deslealdade, que fugia ao princípio da submissão e, portanto, atingia em cheio as justificativas morais do senhor, conseqüentemente sua auto-estima”.³³⁹

Em *The world they made together...*, Mechal Sobel também explorou numerosas histórias de relações pessoais entre escravos e senhores na Virginia do século XVIII (EUA). Em algumas delas, pode-se perceber a contradição desse tipo de relação: muitos senhores se apegavam e acreditavam “amar” (como também ressaltou Genovese) àqueles que escravizavam; acreditavam que os protegiam. Os escravos aceitavam a proteção, mas sonhavam com a liberdade. Muitos fugiam em busca dela e, mesmo quando passavam privações, a preferiam. Vários escravos guardavam mágoas dos senhores (mesmo dos senhores que eles admitiam que foram “bons”), os quais, por sua vez, consideravam as mágoas como ingratidões.³⁴⁰

Da relação entre senhores e amas, pode-se dizer que as amas retratadas em estúdios de fotografia, e que haviam conquistado o “direito”, não apenas de aparecer nas fotografias, mas também o de terem suas fotos guardadas pelas famílias a que serviam, haviam conseguido superar ao menos algumas das suspeitas que as figuras das amas despertavam então, e se tornado, de alguma forma, e até certa medida, bem-queridas. O quanto de manipulação e cálculo houve em cada caso, da parte de cada um dos envolvidos, assim como o quanto houve de “afeto” recíproco, ou não, ou mesmo de humilhação e dor, ou de alegria,

³³⁹ GENOVESE, Eugene D., *op. cit.*, p.125.

³⁴⁰ Sobre o assunto em SOBEL, Mechal, *The world they made together. Black and white values in eighteenth-century Virginia*. Princeton e Nova Jersey, Princeton University Press, 1987.

é impossível de se medir ao certo. Mas podemos certamente intuir que houve boa dose de quase todos esses ingredientes.

Para terminar a exploração do possível “afeto” que podia envolver as personagens dessa investigação, vejamos algo da relação das amas com as crianças brancas por elas criadas. Em *Recordações de infância de Carlota Schmidt no Ibicaba*, a então pequena Carlota (com oito anos), quando em viagem de visita com o pai aos parentes dele na Alemanha, em 1884, comprou presentes para trazer de volta para o Brasil. A menina se lembrou primeiro da mãe, dos avós e dos irmãos; depois dos pretos “amigos e amigas”, aos quais presentearia com broches. Para a escrava que fora sua ama-de-leite, o presente principal seria caprichado, incluindo um retrato da menina (possivelmente tirado durante a viagem): “para minha ama um medalhão prateado com corrente, com minha fotografia e muitas coisas mais”.³⁴¹ A menina Carlota demonstrou, no presente escolhido com capricho, o seu afeto genuíno pela ama. Esta, pouco tempo depois, também encontrou um jeito de demonstrar seu apreço pela menina, convidando-a para batizar uma filha sua. Quando, após a morte da mãe de Carlota no parto do nono filho, a menina, o pai e os irmãos partiram de vez para a Alemanha, a ama lhe prometeu que, mais tarde, enviaria a sua filha, afilhada de Carlota, para a Alemanha, para que esta lhe servisse como mucama. “Mas isso nunca aconteceu”, escreveu Carlota.³⁴² Talvez, quem sabe, a ama e sua filha tenham tomado um outro rumo após a abolição, já que a promessa, feita no momento da partida da menina, fora feita em março de 1888.

Talvez o afeto da criança pela sua ama seja o único que não podemos questionar. Na maioria das vezes, nos livros de memórias, a lembrança da ama era guardada com carinho pela criança que ela amamentara e criara, principalmente se a ama permanecesse junto à família após o desmame, se fosse escrava, ou ex-escrava da casa, ou uma agregada. Em suas memórias, Francisco de Paula Ferreira de Rezende, nascido em 1832, descreveu a negra Margarida

³⁴¹ HEFLINGER JR., José Eduardo, LEVY, Paulo Masuti e CANTALICE, Rommel Siqueira Campos (organização), *Recordações de infância de Carlota Schmidt no Ibicaba*. Limeira, SP., Editora Unigráfica, 2005, p. 35.

³⁴² *Ibid.*, p. 37.

(ele não esclareceu se Margarida fora sua ama-de-leite, ou apenas sua ama-seca) com extremo carinho:

“Essa preta que era baixa e retinta e que trazia estampadas no rosto a alegria e a bondade que lhe iam pela alma, tinha sido batizada com o bonito nome de Margarida”.

Margarida, que “tanto o havia amado e ensinado”, sempre que podia, cantava e, se não podia, conversava ou contava histórias; e lhe contara lendas do saci-pererê e da mula-sem-cabeça, de bruxas e lobisomens, e lhe explicara as diferenças de cor na espécie humana(!).³⁴³

A alemã Ina von Binzer, que trabalhou como educadora de crianças de famílias abastadas no Brasil no início da década de 1880, se referiu a duas de suas alunas que, apegadas às escravas que haviam sido suas amas-de-leite (ou que ainda eram suas amas-secas), se lembravam sempre de agradá-las. Segundo Binzer, a pequena Maria da Glória, então com cinco anos, constantemente guardava um pedaço de sua sobremesa para a sua ama, uma jovem mulata, e também não se esquecia de sempre “pedir algo” para o filho (ou filha) da ama, que era criado com ela. A outra menina branca, Alfonsina, Binzer viu dar um laço multi-colorido para sua velha ama, pois pensou que este lhe agradaria.³⁴⁴

As questões do afeto e da gratidão, no âmbito da ideologia paternalista na qual estavam envolvidas, voltarão ainda brevemente ao estudarmos as fotos das amas com as crianças brancas no item seguinte, pois elas fazem parte da rede de

³⁴³ REZENDE, Francisco de Paula Ferreira de, *Minhas recordações*. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Edusp, 1988, pp. 93-101. É interessante o depoimento feito com tanto carinho. Em tese de 1838, Agostinho Joze Ferreira Bretas escreveu sobre as histórias contadas pelas amas, “aterrorizando os pais”: “Com efeito, quem não sabe das ridículas historias, que as escravas, apesar de toda a vigilancia dos paes, costumão contar ás crianças, taes como de lubis-homens, bruxas, mulas sem cabeça, almas perdidas, etc., etc.; que reunidas em uma idade tenra, e ainda incapaz de discernimento, conservão-se tão gravadas, que muitas vezes tornão o menino para sempre inepto, e timido?”. *Op. cit.*, p. 23.

³⁴⁴ BINZER, Ina von, *Os meus romanos. Alegrias e tristezas de uma educadora alemã no Brasil*. Citado em HAHNER, June E. (edição), *Women through women's eyes. Latin american women in nineteenth-century travel accounts*. Scholarly Resources Inc., 1998, p. 123.

perguntas sobre a encomenda dos retratos, o ato fotográfico, seu uso, o gesto de guardá-los, e, depois, o acondicionamento e conservação dessas fotos.

2.11. As amas no estúdio do fotógrafo.

Pertencendo à categoria das “fotos de escravos domésticos”, que foram levados, ou enviados aos estúdios pelos seus senhores, as amas-de-leite e as amas-secas, assim como as mucamas e demais criadas da casa, os escravos de serviços gerais, os carregadores de cadeirinhas, e etc., quando retratados, tinham o produto que resultava da visita ao estúdio do fotógrafo normalmente acondicionado nos álbuns das famílias às quais tais retratos pertenciam. Como vimos no capítulo 1, a procura pela (auto-) representação tomara grande fôlego após a invenção da fotografia, tendo seu ápice após a criação, por Adolphe Eugène Disdéri, da carte-de-visite (em 1854, na França). Naquele momento, os profissionais do novo meio ainda acreditavam que a organização da cena e o arranjo da pose deveriam continuar a seguir o padrão do que tinha sido feito até então na pintura de retratos. Daí a representação da mãe com o filho, ou da ama com a criança, quando de corpo inteiro, freqüentemente lembrar as Madonnas que foram retratadas em pintura durante séculos no ocidente – novamente, vide **imagens 85, 86 e 87**. Os fotógrafos, então, afastaram a câmera e passaram a retratar o cliente com uma pose, vestes e ambientação que revelasse a sua “máscara” social; que registrasse o que aquele indivíduo representado acreditava que devia ser objeto de rememoração pela posteridade.

Até onde se pode supor, as amas eram levadas aos estúdios, inicialmente, pela vontade dos senhores que, ou queriam uma foto da ama que com tanto carinho e dedicação (pelos senhores, também obediência e fidelidade) estava criando o seu bebê (e por quem podiam até ter um afeto verdadeiro; se não, apenas sincera gratidão); ou queriam agradar à ama, lhe ofertando uma bonita

foto sua com a criança por ela nutrida (talvez, quem sabe, primeira e única foto que a ama teria); ou estavam mesmo era querendo uma foto da criança, que não parava quieta em outro colo, a não ser no colo daquela que lhe era mais íntima – a *sua* ama-de-leite, ou a *sua* ama-seca. Caso o motivo não fosse nenhum desses, qual seria?

Se num retrato, a presença de determinados “objetos” induzia a uma associação de idéias – assim, o livro indicava a cultura e a possível erudição do retratado, o cachorro indicava a fidelidade, a jóia indicava a riqueza, as flores indicavam a delicadeza, etc. –, a presença da criança branca evidenciava que aquela mulher negra era uma ama-de-leite, ou uma ama-seca, e a presença daquela mulher negra, junto à criança branca pequena, indicava que aquela criança fora amamentada por ama.

As fotos das amas certamente retratam um momento na vida dela e da criança; podiam ainda registrar um rito de passagem, no caso de uma criança que finalmente fora desmamada, ou no caso de uma foto tirada no dia do batizado, ou outra data qualquer importante; não vi nenhuma ama em foto retratando a morte de uma criança – estas, geralmente, eram fotografadas no colo da mãe, ou mesmo fotografadas sós, como “anjinhos” (não raro, anjinhos de olhos abertos). Como vimos, além do uso do retrato como mercadoria de lembrança, quando era colocado enquadrado sobre um móvel, pendurado nas paredes ou acondicionado em álbuns, caixas, ou gavetas, ele também funcionava como mercadoria de troca, quando era oferecido, muitas vezes com dedicatória, aos amigos, parentes e/ou conhecidos. Ficam aqui as perguntas, caso os retratos das amas lhes tenham sido ofertados pelos patrões: teriam eles sido enviados aos parentes e amigos distantes, numa tentativa de mostrar o valor de sua figura, de sua posição, no seio das famílias às quais elas serviam?

Como já citado no capítulo 1 (no item 1.4), Nelson Schapochnik ressaltou que o álbum de uma família é uma crônica com lacunas, pois não registra tudo o que acontece na vida daquelas personagens; mas só o que se quer que seja

registrado e acondicionado.³⁴⁵ Daí talvez a importância maior dada às amas, em detrimento do restante da criadagem. As amas, afinal, para o bom cumprimento de sua função, tinham que ser capazes de enorme abdição e dedicação. Era o vulto da ama que o bebê melhor identificava, o cheiro do seu leite que lhe aguçava a fome, o seu colo que lhe aconchegava, as suas canções e histórias que lhe punham a dormir. Novamente, a lembrança dela seria normalmente guardada com carinho pela criança que ela amamentara e criara.

O francês Charles Expilly, que aqui viveu alguns anos, na década de 1850, deixou publicada, no início de um de seus livros sobre o Brasil, uma carta que ele escrevera para a sua filha, que nascera no Brasil e fora amamentada por uma ama negra. A carta deixa claro o possível afeto que a ama “mãe preta”, nas palavras de Expilly, teria desenvolvido pela menina, mas um “afeto” que podia conter também uma outra intenção, um pedido implícito (ou seria explícito?) de liberdade. Vejamos:

“À Mademoiselle Marta Expilly.

Minha querida filha.

Como tua mãe, nasceste no Brasil e uma escrava deu-te a beber o seu leite.

Eras bem criança, quando, após dolorosas provações, deixamos o país. Assim, não deves ter guardado a mais vaga lembrança da tua mãe preta.

Daí, como te poderias recordar do ‘discurso de despedida’ que ela murmurou ao teu ouvido, antes de separar-se de ti?

Ela pedia-te, entre lágrimas, como se pudesses compreender, que nunca te esquecesses daquela que todos os dias te embalava nos braços e te fazia adormecer ao seio. E se algum dia fosses rica, que a comprasses para ser só tua.

Tua mãe e eu ficamos profundamente sensibilizados ao ouvir a dolente e comovedora súplica de Júlia, a Monjola.

Que teria sido feito dela, depois que partimos?

Quem sabe, aquela que te deu a vida, terá morrido sob o chicote do feitor?

Quando puderes ler este estudo de costumes escravagistas, pensarás na tua mãe preta, e de Júlia a tua piedade se estenderá a todos os infortúnios imerecidos; porquanto, não é somente na América, minha Marta, que há escravos e senhores inexoráveis.

³⁴⁵ SCHAPOCHNIK, Nelson, “Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade”, em SEVCENKO, Nicolau (organização), *História da vida privada no Brasil 3. República: da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo, Cia. das Letras, 1998, 2ª. reimpressão.

Este livro completará o ensinamento que me esforço em inculcar na tua alma de menina, se te inspirar o horror à opressão e o amor da justiça.
 A opressão é a iniquidade. A iniquidade baseada numa lógica impiedosa. É a blasfêmia encarnada no algoz.
 A justiça é a verdade.
 E a verdade – é Deus!

CHARLES EXPILLY.

Paris, junho de 1863”.³⁴⁶

A ama Júlia fora, ao que parece, alugada para que cuidasse da amamentação de Marta durante alguns meses. O “discurso de despedida” ao ouvido da pequena, e as lágrimas de Júlia, talvez não fossem realmente pela separação daquela a quem a ama “dera a vida” (nas palavras de Expilly), mas, sim, da separação da ama da possibilidade que ela poderia ter intimamente acalentado de obter a liberdade. Logo, o seu discurso e lágrimas da despedida, podiam se dirigir aos pais da menina, presentes à cena, e aos quais Júlia encontrou uma forma “indireta” de fazer seu pedido. De qualquer jeito, apesar de ter sensibilizado “profundamente” o casal, a ama, que “dera a vida” a sua filha, foi deixada para trás. E a carta do pai, assim como todo o resto do texto do livro sobre as mulheres e os costumes do Brasil, serviria para completar a “educação” de Marta, e lhe inspirar o “horror à opressão e o amor da justiça”.³⁴⁷

Repito, carinho, afeto, gratidão seriam os motivos dos senhores para encomendar as fotos das amas? **No estúdio do fotógrafo**, as amas foram colocadas a posar eretas, elegantemente vestidas, algumas mesmo ricamente vestidas, à moda européia, ou à africana, com tecidos finos, xales, às vezes portando jóias, com os cabelos e turbantes arrumados, sentadas em cadeiras de espaldares rebuscados, tendo, geralmente, a criança ao colo, ou ao seu lado. Tais eram representações simples em termos de cenário, para que a atenção do observador da foto não se desviasse do que interessava, a criança e a ama retratadas de uma forma que se pretendia *positiva*. Naquele tipo de foto tentava-

³⁴⁶ EXPILLY, Charles, *op. cit.*, p. 15.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 15.

se passar uma idéia de harmonia e afeto (comum às fotos de mães com filhos), num período no qual, como vimos, o uso das amas era condenado por muitos; num período no qual se procurava desvalorizar, em certa medida, o seu tipo de trabalho, enquanto se incentivava a imagem da “boa mãe”, a mãe branca que amamentava os próprios filhos. Logo, apesar de toda a contradição da situação, como já mencionado, as amas retratadas teriam sido consideradas “boas amas” – as amas que teriam, supõe-se, preenchido os diversos pré-requisitos a serem observados no ato de escolha de uma ama – e, de uma certa forma, teriam elas conseguido “superar”, perante aquelas famílias senhoriais, as suspeitas, conquistado alguma confiança e sido vistas com bem-querer, ou mesmo como um bem. Vejamos as demais fotos.

A ama da **imagem 90** é a mesma Mônica da **imagem 85**. Neste segundo retrato (tirado entre 1877 e 1882), Mônica aparece com os cabelos já todos embranquecidos, mas com o mesmo rosto e olhar expressivos da foto de anos antes. Nesse segundo registro, a ama arriscou um meio sorriso. Novamente, Mônica está bem vestida, com roupas de corte ocidentalizado, mas, dessa vez, ela ajeitou o xale de um jeito diferente, cobrindo os dois ombros. Em pé, ao lado dela, foi postada uma adolescente da mesma família do menino do retrato de anos antes. Sim, pelo visto Mônica fora ama-de-leite, e/ou ama-seca, de mais de uma criança da mesma família; e mais, ela pode ter continuado a viver com a família a que servira durante a sua velhice. Sandra Graham se referiu, em passagem antes comentada, à figura da velha ama que poderia ter sido a ama das diversas crianças de uma família, e conquistaria o direito de manter um lugar na casa mesmo muito tempo depois que as crianças tivessem crescido, “como uma velha e respeitada figura que merecia afeição e cuidados”.³⁴⁸ Tudo indica que temos uma delas aqui. A idosa ama Mônica, após anos de extrema dedicação, mesmo que tenha conseguido a sua carta de alforria, pode ter continuado a viver com a família Gomes Leal, como uma figura querida que, provavelmente, cumprira seu papel sem decepcionar os senhores, sem desobediências, sem ingratidões. Dessa

³⁴⁸ GRAHAM, Sandra L, *op. cit.*, p.61.

forma, ela pode ter conseguido conquistar o seu pequeno espaço no seio da “sua” família branca, e o direito a um teto, roupas, comida e cuidados na velhice. Pelo duplo registro da figura da ama Mônica, é bastante possível que essa tenha sido uma parte da sua história.

As amas das **imagens 91 e 92**, bastante bonitas, também foram retratadas com algum luxo, envoltas em capas que podiam ter uma inspiração africana (se não no tecido, ou no corte, ao menos na maneira com que foram ajeitadas). A ama da **imagem 91** (de 1865) usou brincos e um anel. A da **imagem 92** (de entre 1866-1877), apenas brincos. Ambas capricharam no penteado, repartindo os cabelos e prendendo-os atrás. A composição das duas fotos foi parecida, com as amas no centro, formando o triângulo. As duas posaram meio de lado, deixando aparecer um pedaço do espaldar das cadeiras de estilo. Todas as personagens olharam na direção da câmera do fotógrafo. A diferença entre as imagens ficou por conta das cores escolhidas para os fundos utilizados. Na **imagem 91**, o fundo escuro contrastou com a roupa dos retratados, e realçou os detalhes do vestido da ama; mas, com o uso de uma boa iluminação, não escureceu o rosto da moça.

A **imagem 93** (de entre 1866-1877) tem a organização formal da cena parecida com as duas fotos anteriores e, assim como as **imagens 85, 90, 91 e 92**, também pertence à coleção Francisco Rodrigues, na Fundação Joaquim Nabuco. Na ficha da foto está escrito: “Petronila. Parteira e ama-de-leite com Maria Cavalcanti de Queirós Monteiro”. Petronila foi a única ama branca (ou quase branca?) que consegui localizar e, muito provavelmente, devia se tratar de uma parteira e ama livre. Contudo, mesmo se tratando de uma mulher livre, Petronila se vestiu com o xale enrolado como as demais amas (**imagens 91 e 92**) do mesmo local (a cidade de Recife) e período, tendo ainda o seu retrato o mesmo tipo de enquadramento.

As **imagens 94, 95, 96, 97 e 98** são todas da década de 1880 e também pertencem à Fundação Joaquim Nabuco. De um período um pouco posterior ao das três imagens anteriores, esses cinco retratos seguiram uma outra construção formal. As amas estão à direita das fotos e as crianças à esquerda, sentadas sobre algo (mesa, coluna, banco alto, almofada), sendo seguras pelas mulheres.

Todas as amas dessa série foram retratadas com vestimentas de corte europeizado, porém sem luxo demasiado, e por fotógrafos diferentes. A **imagem 99** é o verso da **imagem 98**; nele está escrito: “Elisa Saboya (...) com a escrava Joana”. A parte escrita serviu apenas para identificar a menina e a escrava, não se tratava de uma dedicatória. Elisa e Joana foram retratadas pela fotógrafa Hermina Costa, que atuou na rua Barão da Vitória, 14 (em Recife) entre 1883 e 1887.³⁴⁹

As três fotos seguintes são de amas “baianas”, sendo que as duas primeiras fazem parte da coleção de fotografias avulsas do Arquivo Nacional, no Rio de Janeiro. Antonio da Costa Pinto, aqui retratado com sua ama-de-leite (**imagem 100**), viveu de 1857 a 1862. As dimensões da fotografia, 11 x 16,5 cm, mostram que se trata de um carte-cabinet; tipo de fotografia que era mais comumente usada para ser exposta em porta-retratos sobre os móveis; mas, como mencionado no capítulo 1 (item 1.4), havia também álbuns com “janelas” que acondicionavam as fotos nos formatos cabinet. Se aos pais da criança interessou expor em porta-retrato, para as visitas, a foto do menino com a ama-de-leite negra, não temos como saber. A ama – mais uma de aparência bastante nova – posou para a foto com um vestido rodado, cheio de lacinhos, enrolada no seu pano-da-Costa (com certeza, colorido) e com os cabelos escondidos sob o turbante branco bem arrumado; ela não exibiu jóias. O fotógrafo tentou equilibrar a composição, “desequilibrada” com a diferença de altura dos dois personagens retratados, colocando uma coluna no canto direito da fotografia. Um pedaço do espaldar da cadeira se insinuou atrás do braço direito da ama.

A **imagem 101** é o retrato de Maria Rita Meireles da Costa Pinto com a ama-de-leite Benvinda. Digna de nota é a forma de nomeação que era dada àquele tipo de foto, pois geralmente quando a localizamos descobrimos o nome inteiro da criança, por menor que ela fosse, e, no máximo, o primeiro nome da ama (como as anteriores: Mônica, Pretonila e Joana), ou apenas a referência “ama-de-leite”.³⁵⁰ A então pequena Maria Rita viveu de 1880 a 1947 e, muito

³⁴⁹ Hermina Costa depois mudou-se para outra rua de Recife, na qual trabalhou até 1895. Sobre a fotógrafa: KOSSOY, Boris, *Dicionário...*, *op. cit.*

³⁵⁰ A forma de nomeação, indicando o nome inteiro da criança e, quando muito, o primeiro nome da ama, mostrava tratar-se ali do retrato da criança? E quem fez essa mudança, isto é, passou a

provavelmente, foi aparentada do menino, com o mesmo sobrenome, da foto anterior. Quase imperceptível na foto, perdida na profusão de panos, a figura da menina com o vestido branco – talvez o vestido de batizado – quase se “camuflou” na saia branca da ama. Sem fundo decorado, cadeira de espaldar rebuscado, ou uma coluna “grega”, a composição da foto foi bastante simples. A ama e o bebê formaram um triângulo que ocupou boa parte da fotografia. Bastante enfeitada, a ama Benvinda não encarou a máquina (talvez estivesse preocupada em ajeitar e aquietar o bebê), mas exibiu os seus adornos: o colar de contas, a pulseira de várias voltas (ou seriam várias pulseiras?), o pano-da-Costa bastante decorado e o turbante, também decorado e bem arrumado. O traje e os adornos (que deviam lhe pertencer) que Benvinda usou para a foto lhe garantiram uma identidade africana; e eram detalhes de uma identidade que ela sabia o que significava, assim como também o sabiam as pessoas do seu meio.³⁵¹ A ama Mônica, da **imagem 85**, fora vestida com o luxo europeu “emprestado”; já Benvinda se produziu com sua indumentária. Caso tivesse tido oportunidade, ou tempo suficiente, teria Benvinda encarado a máquina e demonstrado orgulho de sua identidade exposta, ou talvez orgulho de sua posição como ama-de-leite – posição que podia significar que ela tinha o “privilégio” de participar da intimidade da família a qual servia e, dessa mesma família, obter “agrados”, incluindo aqui a visita ao estúdio de fotografia e uma cópia do registro?

Outra ama “baiana”, também vestida a caráter, é a da **imagem 102** (de cerca de 1870) . Assim como Benvinda da foto anterior, essa ama fez uso de todos os itens de sua indumentária de caráter africano, os quais, ao serem expostos no retrato, também lhe evidenciaram uma certa configuração identitária. Assim como Benvinda, ela estaria ciente disso. Os itens explorados foram: o turbante claro de amarração elaborada, a blusa de renda (que deixa os ombros

classificar esse tipo de foto na categoria “amas-de-leite”? Possivelmente, os próprios colecionadores e/ou os pesquisadores de fotos antigas.

³⁵¹ Num estudo das gravuras de Carlos Julião, Sílvia Hunold Lara escreveu sobre a indumentária das escravas: “(...) o uso de adornos e trajes de seda pelas escravas certamente continha outros significados, bem distantes daqueles vislumbrados pelos olhares de senhores e autoridades coloniais. Várias pulseiras, muitas voltas num colar, vestes de seda com enfeites de ouro ou sapatos podiam significar, aos olhos de africanos e de seus descendentes, um sinal de distinção decodificado a partir de critérios não europeus”. LARA, Sílvia H., *Fragmentos setecentistas: escravidão, cultura e poder na América portuguesa*, op. cit., p.132.

desnudos – detalhe que não aparece em nenhuma ama retratada com roupas europeizadas), a saia colorida e farta, os colares, pulseira e anéis.

Militão Augusto de Azevedo também retratou em seu estúdio, na cidade de São Paulo, uma série de amas. Em alguns desses registros, Militão optou por aproximar mais a máquina do rosto das amas e das crianças e, assim como o fez em algumas fotos que tirou de mães com seus filhos, explorou, intencionalmente ou não, com o arranjo das cabeças das personagens se tocando de lado, e retratadas no mesmo plano, o possível carinho e afeto contido naquelas relações. Na **imagem 103** vemos o detalhe de uma Madonna com seu filho, pintados com o mesmo arranjo formal que poderia ter “inspirado” Militão – e que, com certeza, devia fazer parte do seu repertório mental de imagens. Na **imagem 104** o fotógrafo retratou uma mãe e seu filho com o mesmo arranjo formal das fotos a seguir. As **imagens 105, 106, 107 e 108** (essa última, seria a ama ou a mãe da criança?) são de amas e crianças registradas com o jogo das cabeças se tocando. Todos esses retratos foram tirados em meados da década de 1870 e cortados para serem acondicionados nos álbuns de controle do ateliê do fotógrafo. Não vi, nos lugares nos quais pesquisei, ou em livros, o mesmo arranjo formal, usado por Militão nessas fotos, no retrato fotográfico de outra ama negra no Brasil. O único exemplo que encontrei foi o de um daguerreótipo norte-americano, de 1850, de autor desconhecido – **imagem 109**. Nesse registro, a ama parece segurar firme a menininha contra seu corpo e rosto, prendendo a sua mão direita. A ama olhou na direção do fotógrafo, mas a criança provavelmente estava olhando para algo (talvez seus pais) que a distraía para que ela conseguisse se manter na pose, pelo tempo de imobilidade que aquele tipo de registro ainda demandava no período.

Nas **imagens 110** (de 1877) e **111** (de 1879), também de Militão, vemos os bebês no colo de suas amas negras. Das amas, só vemos as mãos que seguram as crianças e uma parte de suas roupas, incluindo um pedaço dos xales. O mesmo xale utilitário que aquecia (e dava distinção) às amas podia servir para aquecer os bebês, enrolá-los, ajudar a carregá-los, ou, ainda, prendê-los às costas das amas. No caso das duas imagens, tudo indica que o que os pais queriam era os retratos das crianças que, por serem muito pequenas, não deviam parar

quietas facilmente, a não ser talvez no colo no qual se sentiam mais confortáveis, no colo que conheciam intimamente, o de suas amas. Uma das crianças, inclusive, pegara no sono. No entanto, apesar da presença linda dos bebês, o ponto que chama a atenção nas duas fotos, que causa estranhamento mesmo, que seria o punctum da classificação de Roland Barthes,³⁵² é justamente a presença das mãos negras das amas, com suas veias altas (**imagem 110**), em contraste com os detalhes claros das fotos – as presenças fortes daquelas amas sem rosto.³⁵³

O arranjo formal da ama centralizada com a criança na foto (**imagem 85**), formando um triângulo, predominou entre outras tantas fotografias por obra de outros tantos fotógrafos. Como se tratava de uma relação em vias de se tornar rara na Europa, e onde amas **negras** não foram tão empregadas como aqui, ou nos EUA, o “tema” ama e criança também foi explorado pelos fotógrafos que faziam o comércio dos cartões do exótico – como na **imagem 112** e (possivelmente também a) **imagem 113**. Curiosamente, após a abolição, a organização formal das fotos das amas (como Madonnas) foi, aos poucos, mudando. Talvez porque elas estivessem, com o tempo, passando do lugar de amas-de-leite para o de amas-secas somente – **imagens 114** e **115**, posição que não incluía mais o contato íntimo do seio da ama com a criança, não era mais o seu leite que lhe garantia a sobrevivência; logo, poderia não caber mais aqui a representação das amas como Madonnas. O arranjo mais informal que localizei em fotografia foi o da **imagem 115**. Nele, a criança e a ama brincam de “cavalinho”. Podemos imaginar que, afinal, caso tivessem sido carregadas nas costas das amas (como nas **imagens 112** e **113**) elas estavam também já brincando de “cavalinho”. Porém, as amas não estavam de quatro, como um animal. A brincadeira era comum e encarada como inocente, mas a significação da foto podia não ser. Como ressaltou George Ermakoff, em *O negro na fotografia*

³⁵² O punctum é o “detalhe” que chama a atenção do espectador. BARTHES, Roland, *op. cit.*, p. 69.

³⁵³ A **imagem 110** foi recortada no original. É possível que a ama tivesse sido retratada inteira na foto, mas, para o acondicionamento da foto nos álbuns de controle do ateliê, Militão cortou a foto (assim como o fez com centenas outras), deixando apenas a figura que havia sido o objeto do retrato, a criança – que seria facilmente localizada, caso seus pais voltassem para adquirir mais cópias do registro.

brasileira do século XIX, o registro fora feito onze anos após a abolição e mostra uma misteriosa dubiedade: a amizade e o carinho da brincadeira, mas também lembra uma herança de subordinação.³⁵⁴

Se, por um lado, devia mesmo haver uma certa gratidão e até uma boa dose de afeto, por parte dos senhores, pelas amas que foram consideradas como “boas amas”, gratidão e afeto talvez não fossem as únicas justificativas para a encomenda daquelas fotos. Como a condenação, por parte dos doutores em medicina e de alguns teóricos moralistas, ao uso das amas crescia (especialmente nas últimas décadas do século XIX), como as idéias e ideais abolicionistas iam se impondo, culminando com o fim da escravatura em 1888, poderia ter sido a intenção daqueles senhores, ao encomendar tais composições, o de mostrar que, afinal, a servidão daquelas mulheres, e o seu uso naquela situação, não era de fato tão ruim quanto se tentava apregoar. Daí talvez a construção formal das fotos de amas remetendo às fotos de mães com seus filhos, algumas às fotos de Madonnas, como Mônica (**imagem 85**), Benvinda (**imagem 101**), ou várias outras amas, numa tentativa de passar a idéia de harmonia e afeto. Daí talvez a suposta valorização da figura das amas apresentadas tão bem vestidas e, aparentemente, tão bem tratadas e bem-queridas, aproximadas da câmera e retratadas, junto às crianças, como os sujeitos e o assunto daqueles retratos. Teria sido aquela uma estratégia de mostrar que havia um lado “positivo” na amamentação por amas e, conseqüentemente, aquela seria uma tentativa de diminuir a própria culpa por estar colaborando na manutenção daquela situação? Ou mesmo, alguns daqueles senhores poderiam ter encomendado aqueles retratos para mais tarde mostrar à

³⁵⁴ ERMAKOFF, George, *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro, G. Ermakoff Casa Editorial, 2004, p. 98. Machado de Assis, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, descreveu a infância de Cubas, que, aos seis anos, brincava de cavalo nas costas de Prudêncio: “Prudêncio, um moleque de casa, era o meu cavalo de todos os dias; punha as mãos no chão, recebia um cordel nos queixos, à guisa de freio, eu trepava-lhe ao dorso, com uma varinha na mão, fustigava-o, dava mil voltas a um e outro lado, e ele obedecia, - algumas vezes gemendo – mas obedecia sem dizer palavra, ou quando muito, um – ‘ai, nhonhô!’ – ao que eu retorquia: - ‘Cala a boca, besta!’.” MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria, em *Machado de Assis: obra completa em três volumes*. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar S.A., 1986, volume I, pp. 526-527. E Gilberto Freyre observou: “Aquele mórbido deleite em ser mau com os inferiores e com os animais é bem nosso: é de todo menino brasileiro atingido pela influência do sistema escravocrata”, FREYRE, Gilberto, *Casa-Grande & Senzala; formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1964, pp. 515-516.

criança que ela, ainda que tivesse sido amamentada por uma ama, e não pela própria mãe, tivera uma boa ama; não uma ama qualquer, como poderia atestar a fotografia.

Não podemos também deixar de lado o fato de que, para outros, a encomenda daquele tipo de foto podia significar simplesmente mais uma moda a ser copiada, mais um tipo de encenação que estava em voga no período, mais uma forma de *auto-representação* das famílias senhoriais (há exemplos de retratos parecidos tirados nos EUA, como a **imagem 116**, de 1868, do filho do fotógrafo George Cook com a ama): a foto de criança com a sua ama negra – retrato que tão bem poderia vir a compor o leque de “assuntos” do álbum da família³⁵⁵ – e que, via de regra, costumava aparecer nos álbuns em meio a muito poucos outros retratos de empregados domésticos (quando havia algum outro doméstico representado), após os retratos das pessoas mais velhas da família (avós, pais e tios), as fotos das viagens e passeios, e logo após as fotos das crianças pequenas. Ou o motivo para a feitura do retrato da ama com o bebê poderia não ser nenhum desses, mas simplesmente a tal “rede de afetos” (e reciprocidades) que envolveria muitas daquelas relações – a vontade de ter registrada tão cara e querida figura, para que o “pequeno” pudesse ver mais tarde e guardar a lembrança com carinho; assim com o faria a ama, de posse de uma cópia da foto.

No entanto, o que mais interessa é que as amas, que também não teriam sido levadas aos estúdios desavisadas (algum tipo de negociação certamente acontecera), conseguiram trair a pretensa harmonia daquelas fotos e deram, umas mais, e outras menos (é claro), um “jeito” de participar da construção daquele que também era o *seu retrato*; as amas também *se deram a ver*. Na **imagem 85** podemos ver que o retrato de Mônica é o seu rosto expressivo, seu ombro esquerdo, que escapa do jogo que ela dera ao xale, e suas mãos grossas

³⁵⁵ O costume de se fotografar crianças brancas com suas amas-de-leite, ou suas amas-secas negras, foi comum nos Estados Unidos da América. É possível encontrar numerosas fotos desse tipo nos livros que tratam da história da fotografia nos EUA. Contudo, desconheço fotos com esse tema que tenham sido produzidas na Europa. Da França, localizei numerosas gravuras que exploraram o tema em jornais e revistas, quando dos debates sobre a amamentação “mercenária” e o incentivo às “novas mães”, mas, em todas as gravuras francesas que vi, apenas amas brancas foram retratadas.

encolhidas, e, na **imagem 101**, o retrato de Benvinda era tudo que compunha a sua indumentária. No rosto duplamente registrado de Mônica (**imagens 85 e 90**) podemos ter um “mudo” testemunho para intuir parte da *sua* história; no aparato de Benvinda, temos a afirmação de seu pertencimento africano. Todos os envolvidos usaram as estratégias de que dispunham, e cabe a nós hoje tentar desvendar o mistério daqueles retratos, decodificando seus numerosos indícios, fazendo uso das estratégias de pesquisa e interpretação de que dispomos, para tentar escrever uma pequena parte daquela história.

Por fim, apesar de a situação de uma ama escrava se tratar de uma situação de posse (por parte dos senhores) e, quiçá, de violência (nos casos em que a ama era separada de seu filho natural), para muitas, a “proteção” de uma família que as vestia, alimentava e cuidava pode ter sido considerada uma boa vantagem, dada a condição de insegurança (financeira e social) que a liberdade poderia significar. Sandra Graham tratou bem desse assunto, esclarecendo que, para alguns empregados domésticos, *na rua* estariam as relações *instáveis e inseguras*, enquanto que *a casa do senhor* (patrão) podia ser o lugar da *estabilidade e segurança*.³⁵⁶ No caso das amas livres ou libertas, deve ter havido também as que se interessaram pelo status do trabalho como ama de uma família de posses; enquanto o fruto de sua gravidez, o seu bebê, dividia o leite com a outra criança, ou era alimentado de outra forma. Além do status que o trabalho como ama podia representar, ele lhe renderia haveres para, muitas vezes, garantir a sobrevivência de várias pessoas, e/ou para ajudar a colocar em prática um projeto de vida, que poderia ser o de conseguir comprar a liberdade de um parente, conseguir comprar uma casinha, um pedaço de terra, ou economizar para tempos mais difíceis.

No capítulo seguinte, veremos a história da “Galeria de condenados” e algumas imagens de presos retratados nos seus álbuns. O novo meio de representar um indivíduo e marcar a sua identidade – a fotografia – logo apresentou numerosas possibilidades; entre elas, a de mostrar o poder e o

³⁵⁶ GRAHAM, Sandra, *op. cit.*, p. 16.

controle sobre o corpo (além da posse da imagem) de mais um grupo social determinado (e discriminado), o dos indivíduos presos. Apesar do uso que tiveram, as fotos dos detentos da “Galeria” são retratos que poderiam ter facilmente enganado os observadores e figurado como retratos pessoais de indivíduos livres, visto que nada ficavam a dever ao tipo de trabalho que se fazia nos estúdios particulares no período. Vamos investigar o trajeto da feitura dos álbuns de condenados e a finalidade que eles tiveram, enquanto objetos de exposição e de afirmação da autoridade e da modernidade.

CAPÍTULO 3: NA CASA DE CORREÇÃO DA CORTE, A “GALERIA DE CONDENADOS”.

3.1. Identificando criminosos.

Identificar, marcar, registrar a identidade de um criminoso nem sempre foi um problema. Não era um problema, porque, até fins do século XVIII e início do XIX, ainda não era volumoso o número de criminosos e a maior parte das pessoas era conhecida nas suas pequenas comunidades. Quando uma pessoa deixava a sua cidade, levava consigo cartas de apresentação, que funcionariam como um passaporte e um certificado de bons antecedentes. Os que não portavam cartas de apresentação eram considerados estranhos e, geralmente, tratados com suspeitas e preconceito.³⁵⁷ No entanto, havia formas “primitivas” de identificação nas diversas sociedades. Algumas usaram raspar a cabeça dos condenados; na Europa Medieval usava-se marcar a ferro e mutilar os corpos. O uso da marca a ferro continuaria na Europa moderna, assim como na América. Algumas Cortes determinavam a marcação a ferro em uma parte do corpo que ficasse à vista, como as mãos. Outras se preocupavam com a estigmatização dos indivíduos e procuravam determinar a marcação em partes escondidas do corpo, que só seriam verificadas no caso de uma nova prisão.³⁵⁸

Com a Revolução Industrial, numerosas pessoas passaram a migrar das vilas para as cidades. Muitas cidades cresceram drasticamente, assim como o número de delitos e crimes; as pessoas não mais se conheciam e governos e sociedades foram sentindo a necessidade de conhecer e ter informações sobre as pessoas, especialmente sobre os criminosos.³⁵⁹ Essas informações deveriam

³⁵⁷ Sobre o assunto: COLE, Simon A., *Suspect identities. A history of finger-printing and criminal identification*. Cambridge e Londres, Harvard University Press, 2001, p.7.

³⁵⁸ *Ibid.*, pp.7-8.

³⁵⁹ *Ibid.*, p.9.

constar fora dos corpos daquelas pessoas. Nas prisões surgiu o retrato-falado, a descrição dos sinais, com destaque para marcas especiais, como cicatrizes, defeitos de nascença, de doenças, de acidentes, ou estigmas causados pela realização de trabalhos específicos.

As discussões em torno da criminologia começaram a se avolumar no fim do século XVIII; com as construções das novas penitenciárias, no século XIX, o que estava em jogo era a idéia de que a reforma, a reabilitação do criminoso era mais importante do que a punição. Vários foram os profissionais e pensadores, de diversas áreas de atuação diferentes, que se ocuparam com as discussões sobre frenologia³⁶⁰ e fisionomia (em tentativas de se determinar as características físicas de um criminoso), sobre tipos de punições, de prisões, de sistemas de encarceramento considerados ideais, etc. No decorrer do século XIX, foram quatro os tipos de sistemas penitenciários postos em discussão e prática: (a) a prisão “congregada”, na qual os prisioneiros viviam, trabalhavam, comiam e dormiam em comum, e onde eram autorizados a conversar; (b) o sistema de “confinamento solitário absoluto”, no qual os prisioneiros viviam numa cela dia e noite, sem comunicação e sem trabalho; (c) o sistema de “confinamento solitário relativo”, usado na então famosa penitenciária de Philadelphia (entre outras), onde os prisioneiros viviam em isolamento na cela dia e noite, sem comunicação, mas eram autorizados a trabalhar nas próprias celas; (d) o sistema conhecido como “Auburn” (que tinha esse nome por ter sido adotado primeiramente pela prisão de mesmo nome, nos EUA), também adotado na Casa de Correção da Corte, na cidade do Rio de Janeiro, onde os prisioneiros trabalhavam juntos, em silêncio, em

³⁶⁰ Frenologia: teoria que estuda o caráter e as funções intelectuais humanas, baseando-se na conformação do crânio. A frenologia serviu para ajudar a discriminar e a criminalizar classes de indivíduos. Alan Trachtenberg viu aí a importância, para as pessoas do período, do papel desempenhado por um bom fotógrafo em seu estúdio, que retrataria, de forma digna e ilustre, os clientes particulares, procurando afastá-los da imagem dos grupos discriminados. Em 1846, o fotógrafo americano Mathew Brady retratou os presos da penitenciária “Blackwells Island” – uma encomenda para publicação na revista *The Rationale of Crime*, na qual se estudava a possibilidade de se poder ver, nas cabeças e feições dos indivíduos, as feições criminosas. Sobre o assunto: TRACHTENBERG, Alan, *Reading american photographs. Images as history: Mathew Brady to Walker Evans*. Nova York, Hill and Wang, 1990, p. 58.

oficinas, e faziam juntos, também em silêncio, as refeições, mas ficavam em isolamento individual noturno.³⁶¹

O confinamento solitário relativo serviria para que o detento tivesse muito tempo e tranqüilidade para refletir sobre o seu crime. Caso ele não se “voltasse a Deus” e não se arrependesse de seu crime, ao sair, ele levaria consigo a lembrança do terrível confinamento, o que poderia fazer com que ele não reingressasse na vida do crime. Para que o preso se voltasse a Deus, ele tinha a assistência de um capelão, que freqüentava a prisão, pregava, ouvia e conversava com os presos, instruindo-os nos “caminhos de Deus”. Na Casa de Correção da Corte os presos tinham ainda acesso a uma lista grande de livros religiosos constantes da biblioteca da penitenciária. O confinamento solitário relativo evitaria também o contato maléfico entre os presos, as influências, as instruções sobre outros tipos de crimes, os relacionamentos homossexuais. Finalmente, nesse tipo de penitenciária seria necessário o menor emprego de guardas, mas teria que haver espaço (celas individuais) suficiente para cada preso. O trabalho nesse tipo de confinamento serviria para ajudar o preso a não enlouquecer (já que costumava ser alto o índice de loucura, depressão e suicídio em diversas prisões), aprendesse um ofício, se fizesse útil e conseguisse dinheiro para comprar os itens necessários a sua alimentação, pois em prisões como a de Philadelphia só era oferecido pão e água às refeições.³⁶² Uma penitenciária regida por esse sistema teria a sua construção mais cara, mas pouparia em emprego de guardas e sistema de segurança. Já numa penitenciária regida pelo sistema de Auburn, na construção teriam que estar previstas as várias oficinas de trabalho e o gasto com guardas e sistema de segurança seria maior.³⁶³

Charles Lucas (1803-1889), que foi administrador de uma prisão (supostamente em Paris), defendia a idéia de que o trabalho coletivo seria essencial para a manutenção da sanidade mental e física dos presos. Para Lucas,

³⁶¹ Sobre o assunto: MANNHEIM, Hermann (edição e apresentação), *Pioneers in criminology*. Montclair, Nova Jersey; Patterson Smith, 1972, 2a. edição, p.140.

³⁶² Sobre o assunto: BEAUMONT, Gustave e TOCQUEVILLE, Alexis de, *On the penitentiary system in the United States and its application in France*. Illinois, Southern Illinois University Press, 1964 (primeira publicação em 1833).

³⁶³ *Ibid.*, pp.146-147.

se o ser humano nascera sociável, o isolamento completo seria contra a natureza. Seria convivendo com os outros que o homem deveria aprender a se comportar de forma socialmente apropriada. Lucas foi mais além: ele acreditava que os presos deveriam ser autorizados a conversar entre si, a receber visitas da família e de amigos e a freqüentar juntos os serviços religiosos. Para os presos que viviam sob o sistema de Auburn (no qual o silêncio era imposto), quando o silêncio fosse transgredido, Lucas sugeria que o preso não fosse castigado fisicamente, mas, sim, que fosse ameaçado de ter a sua pena aumentada.³⁶⁴

Após a invenção da fotografia era natural que a identificação visual viesse auxiliar melhor os detetives e chefes de polícia. Em algumas prisões da França, assim que a técnica do daguerreótipo foi aperfeiçoada, tornada mais rápida e considerada mais fiel, já em 1841, começaram iniciativas isoladas de registros de presos. Além do já citado (na nota 4) trabalho realizado por Mathew Brady, em 1846, numa penitenciária norte-americana, consta que ambrótipos também foram feitos dos prisioneiros de Birmingham, na Inglaterra, no início da década de 1850. Em 1854, as autoridades de Lausanne começaram a fazer circular fotografias de criminosos. A primeira “galeria de vagabundos” (“rogues’ gallery”), onde apareciam criminosos notórios, foi apresentada pelo departamento de polícia da cidade de Nova York, em 1858, com uma coleção de 450 ambrótipos. De Nova York, a prática se espalhou pelo resto dos Estados Unidos; na penitenciária de Albany, no estado de Nova York, foi instituída uma “galeria de vagabundos”, que expunha criminosos locais, assim como cópias de fotos de criminosos que eram enviadas pela polícia da cidade de Nova York e pela penitenciária de Philadelphia. A idéia da “galeria de vagabundos” se espalharia pela Europa também, como em Moscou, em 1867, e Londres, em 1870, para citar uns poucos.³⁶⁵

Em 1886 o inspetor Thomas Byrnes, nascido na Irlanda em 1842, trabalhava como chefe de polícia da cidade de Nova York e teve a idéia de juntar as fotos dos criminosos profissionais dos Estados Unidos e lançar um álbum. Tal

³⁶⁴ MANNHEIM, Hermann, *op.cit.*, p.146.

³⁶⁵ COLE, Simon, *op.cit.*, p.20.

publicação ajudaria outros policiais e detetives no reconhecimento dos suspeitos, assim como tornaria públicas, para qualquer pessoa que quisesse, as fisionomias daqueles criminosos. Nas palavras de Byrnes, em setembro de 1886:

“Ciente do fato de que não há nada que o criminoso profissional tema mais do que a identificação e a exposição, é minha crença de que as fisionomias de homens e mulheres, que praticam o dolo na sociedade, devam ser conhecidas por outros, que não apenas detetives e freqüentadores das Cortes; assim uma barreira, senão uma parada completa, seria colocada nas suas ações”.³⁶⁶

Thomas Byrnes, não se sabe bem por que, deixou de fora de seu álbum os assassinos, sequestradores e estupradores – talvez porque estes, supostamente, não conseguissem se livrar facilmente da prisão e das penas de morte; os outros, sim, os criminosos “light”, eram soltos mais rapidamente, além de serem maior em número. Interessante no álbum é a ausência de pessoas negras; há, no máximo, um ou outro mulato claro. Por quê isso? Será que não havia criminosos “light” negros? Ou Byrnes os deixou de fora intencionalmente? Quem sabe, ele não pensava em montar um outro álbum, só com os personagens negros? Ainda assim, o álbum de Byrnes é documento riquíssimo e, como foi montado antes da adoção do método de sistematização de Bertillon (que veremos adiante), as fotos possuem todas uma identidade própria. Em cada página foram colocadas as fotos de seis detentos; a grande maioria dos presos foi retratada com suas próprias roupas, no momento da prisão. Aparecem presos com chapéus variados, de acordo com a moda da época, mulheres com plumas nos chapéus, jóias, homens com nós de gravata complicados, e ricas casacas. Alguns encararam a máquina, outros desviaram o olhar, uns poucos fecharam os olhos. Alguns olharam com desconfiança a máquina, outros a encararam com certa altivez e desafio, poucos demonstraram medo – vide **imagens 117 e 118**. Parece ainda que Byrnes estava justamente interessado em apresentar, no seu álbum, indivíduos cujas fisionomias, normalmente, não levantariam as suspeitas do público - o que talvez

³⁶⁶ BYRNES, Thomas, 1886 – *Professional criminals of America*. Nova York, Chelsea House Publishers, 1969 (fac-símile da edição de 1886), no prefácio, sem número de página.

ajude a explicar a ausência das pessoas negras, já que, estas, costumavam “levantar as suspeitas do público”. O fato de Byrnes ter tido essa idéia, de publicar as fotos de pessoas que não seriam normalmente consideradas suspeitas, é certamente interessante, levando-se em conta os estudos de alguns teóricos racistas, desenvolvidos no século XIX, e que tentavam ligar exatamente as características de cor e fisionomia às tendências criminosas.³⁶⁷

No vasto texto do álbum, Byrnes dá detalhes da biografia e dos crimes de cada preso; e faz classificações preciosas sobre as fotografias, do tipo: “excelente fotografia, tirada no ano tal”, “boa fotografia”, “fotografia justa, apesar de se tratar de uma cópia”, “fotografia não muito boa, tirada em circunstâncias difíceis” e “fotografia faz lembrar muito a pessoa de fulano de tal”. Na primeira foto do álbum, aparece o inspetor Byrnes presente a uma seção de foto (ele é o homem alto, à esquerda), onde o preso é agarrado por guardas e forçado a posar, num ambiente frio que parece ser uma cela, ou um porão (**imagem 119**).

O fotógrafo Henry Pritchard publicou, em 1882, um trabalho sobre cerca de sessenta estúdios de fotografia que ele teria visitado na Europa; e entre eles estão os estúdios de duas penitenciárias na Inglaterra e o estúdio da chefatura de polícia de Paris.³⁶⁸ Pritchard ressaltou que uma “noção errada” sobre fotos de presos estaria marcada na mente do público: a do preso sendo forçado a posar, agarrado por guardas, explorada tanto em fotos, quanto em desenhos. Ele faria o registro do que viu e dos relatos dos fotógrafos responsáveis pelos trabalhos nas duas penitenciárias inglesas e esclareceria que o que ocorria, normalmente, era uma seção de fotos fácil e rápida, com a colaboração do condenado. A imagem mais forte, no entanto, a do preso agarrado pelos guardas, se debatendo e fazendo caretas, causaria maior impressão pelo estranhamento da situação e, dessa forma, ficaria mais marcada. Ele acrescentaria ainda que, pelo que viu, a classe dos condenados era a classe de modelos mais fácil, pois os prisioneiros não dariam sugestões, ficariam satisfeitos mais facilmente, nunca pediriam para

³⁶⁷ Para citar alguns mais famosos: Cesare Lombroso (*L'Uomo delinquente*, 1876), Josiah Nott e George Gliddon (*Types of mankind*, 1854).

³⁶⁸ PRITCHARD, Henry Baden, *The photographic studios of Europe*. Londres, Piper & Carter, Castle street, Holborn, E.C., 1882. Henry Pritchard foi também editor do guia *The Year-Book of Photography* e secretário-honorário da “The Photographic Society of Great Britain”.

ver os negativos e, acima de tudo, nunca importunariam, insatisfeitos, pedindo por uma segunda pose.³⁶⁹

Na penitenciária de Milbank, em Londres, Pritchard foi levado a uma construção envidraçada, localizada no meio do pátio, que funcionava como estúdio para as fotos. Pritchard escreveu jamais ter visitado estúdio tão pequeno, limpo e claro. O chão seria quase todo branco, à exceção do piso sob a cadeira de pose, que teria sido pintado de preto. O resultado do trabalho do fotógrafo, as fotos dos prisioneiros, o impressionaria tanto que ele ressaltaria jamais ter visto retratos tão vigorosos de detentos. O fotógrafo trataria logo de esclarecer o fato, dando seu currículo: ele se chamava Laffeaty, era oficial do exército, ou da marinha, engenheiro real e pupilo de um tal capitão Abneys, dados que teriam sido suficientes para que o visitante deixasse seu espanto de lado. Assim que chegou ao estúdio, Pritchard teria cruzado com um detento, que teria acabado de ser retratado vestindo roupas comuns. O fotógrafo lhe contaria que eles costumavam tirar a foto do detento, já com roupas comuns, pouco antes da data da soltura – o que caberia como documento mais fiel dos traços envelhecidos e castigados do condenado, após anos de prisão.³⁷⁰

O detento que seria fotografado a seguir era “jovem e doce como um cão” (nas palavras do narrador) e possuía a letra **L** (de “lifer”—pena perpétua) registrada na manga da sua camisa. O prisioneiro se sentou para a pose numa cadeira de madeira com braços. O fotógrafo disse ao detento como se postar e onde fixar o olhar, para que fosse feito um retrato em meio perfil. O condenado obedeceu, “evidentemente satisfeito com a situação”, frisou Pritchard, que ainda anotou: “quicá por ter tido uma parada no trabalho e na sua vida monótona”. Após conseguir arrumar a cabeça do modelo como queria, o fotógrafo lhe ajeitara as mãos espaldadas no peito e esclarecera ao visitante que o diretor do presídio, um tal capitão Harvey, acreditava que a fotografia das mãos de um homem era tão importante quanto a de sua face.³⁷¹ O fotógrafo, nesse momento, contaria, então,

³⁶⁹ *Ibid.*, p.119.

³⁷⁰ *Ibid.*, pp.114-117.

³⁷¹ *Ibid.*, pp.117-118.

ao visitante que jamais teve dificuldades para fotografar os presos; e que os presos homens tendiam a ser mais sérios e as mulheres a se agitarem mais.³⁷²

Pritchard visitou também a penitenciária de Pentoville e se impressionou tanto com a construção e a distribuição de seu estúdio de fotografia que escreveu: “estão longe os dias em que um banco de madeira postado em frente da parede da prisão era o ‘estúdio de pose’ que era colocado à disposição do fotógrafo”.³⁷³ O visitante não teria visto ferros para apoio de tronco ou cabeça dos retratados, o que pode ser explicado com a rapidez do registro já adquirida naquele período – um máximo de 15 segundos. Ou poderiam ser os ferros facilmente transformados em arma nas mãos de algum detento mais criativo? Na seção de fotografia acompanhada na penitenciária de Pentoville, o fotógrafo teria recomendado a cada modelo que olhasse para umas garrafas estrategicamente arrumadas num canto. Um após o outro, seis detentos foram retratados. Quase não havia fala, todos seguiam as orientações secas do fotógrafo. Até que, para alegria de Pritchard (àquela altura já espantado com tanta aparente docilidade), um dos detentos levantou muito a cabeça e, ante a ordem do fotógrafo para que a abaixasse, não só não obedeceu, como ainda sorriu. O visitante pensou: “assim vou poder ver como os problemas são resolvidos”; mas logo se desapontou, já que o detento não era um “arruaceiro”, mas sim um homem cego, que rapidamente seria ajeitado pelo fotógrafo.³⁷⁴

Em Pentoville Pritchard foi informado ainda que, segundo o regulamento das fotos, as cabeças de todos os retratados deveriam ter as mesmas proporções. Dessa forma, o profissional tinha que manter sempre a mesma distância entre o prisioneiro e a lente da câmera. O visitante também faria um último comentário sobre a qualidade dos retratos dos presos da penitenciária de Pentoville, dizendo que não seria de se esperar que a fotografia de um detento, vestido geralmente com seu uniforme de preso, e tirada numa prisão, tivesse algo mais do que um ar “melancólico”, mas que, por outro lado, era satisfatório

³⁷² *Ibid.*, p.118.

³⁷³ *Ibid.*, p.121.

³⁷⁴ *Ibid.*, p.122.

perceber o quanto tais fotografias, enquanto “fotografias”, tinham sido aperfeiçoadas nos “últimos anos”.³⁷⁵

Já na chefatura da polícia de Paris, o estúdio havia sido montado no porão. Lá, Pritchard pôde folhear uma espécie de galeria de procurados, na qual viu retratos de homens muito cabeludos e barbudos; viu também uma outra coleção com fotos de crianças perdidas, cujos retratos eram usados para que fossem mostrados perto de onde as crianças eram conhecidas para que se tentasse achar seus pais ou outros familiares. Na chefatura havia ainda fotos de corpos depositados no necrotério da cidade e, finalmente, dispostos em caixas, os retratos de homens e mulheres tirados diariamente pela polícia de Paris. Esses últimos retratos, Pritchard considerou “admiráveis”, pois, para ele, além de serem de excelente qualidade, não deixavam transparecer que se tratavam de fotos de criminosos.³⁷⁶ Lá, todos os indivíduos, assim que presos, eram encaminhados ao estúdio e fotografados com suas próprias vestes, chapéus, cortes e arranjos de cabelo pessoais, etc. Se fosse provada a inocência do acusado, e este fosse liberado, o retrato, em formato cartão-de-visita, seria “descartado”, ou seja, iria para o lixo.

Pritchard notaria essa diferença entre os retratos tirados nas duas penitenciárias inglesas e os da chefatura de polícia de Paris: nas penitenciárias os presos já estariam cumprindo a pena, a foto seria tirada num outro momento, com o condenado barbeado, com cabelo cortado e vestindo o uniforme da prisão (com a exceção da foto do homem prestes a ser solto, que ele vira em Milbank); já na polícia de Paris, o retrato era tirado no momento da prisão, com o suspeito vestido e penteado segundo seu gosto pessoal, cada qual expondo suas peculiaridades de uma forma diferente. Por fim, Pritchard viu uma viatura fotográfica (uma carruagem) no pátio da chefatura de Paris, que seria usada para registrar trabalhos externos, como incêndios ou cenas de algum crime – detalhe que fez com que o inglês concluísse que o serviço de fotografia da polícia de Paris era

³⁷⁵ *Ibid.*, p.122.

³⁷⁶ *Ibid.*, p.224.

mais completo, não apenas “um modelo de estabelecimento”, mas um serviço que não havia ainda igual em nenhum outro país.³⁷⁷

O retrato policial veio ordenar e facilitar o trabalho de identificação de um criminoso. Mas, com o aumento do número de criminosos, com o volume cada vez maior de indivíduos fotografados e as mudanças deixadas nas fisionomias dos retratados pelas marcas do tempo, além, é claro, das tentativas de disfarces, as confusões se tornaram mais freqüentes e arriscadas. Na década de 1870, Alphonse Bertillon, que era chefe do serviço de identificação da polícia de Paris, viu a necessidade, e surgiu a oportunidade, de criar um método de sistematização que tornasse o trabalho de identificação de presos e suspeitos mais preciso e confiável. Ele propôs, então, uma tripla forma de identificação, que seria, em conjunto, supostamente infalível: a antropometria (método criado por volta de 1850), na qual as medidas de numerosas partes do corpo dos prisioneiros eram tomadas; o retrato-falado detalhado, incluindo símbolos, signos e códigos, e onde eram descritas as particularidades dos indivíduos, como sinais, cicatrizes e tatuagens; e um novo tipo de identificação fotográfica, que constava de um retrato duplo, tirado no formato cartão-de-visita, mostrando o modelo em posição frontal e lateral direita.³⁷⁸ A “Bertillonage”, como ficou conhecido o seu método, seria instituída em Paris em 1883, um ano após a publicação dos relatos de Henry Pritchard.

Os antropólogos do século XIX usavam a antropometria para classificar grupos e raças. A antropometria de Bertillon não visava delinear a identidade de um grupo, mas delinear e classificar as particularidades do indivíduo.³⁷⁹ Bertillon

³⁷⁷ *Ibid.*, p.226.

³⁷⁸ Sobre o assunto: BERTILLON, Alphonse, *La photographie judiciaire (avec un appendice sur la classification et l'identification anthropométriques)*. Paris, Gauthier-Villars et fils, imprimeurs-libraires, 1890. A sistematização “frente e perfil” passaria a ser usada para retratar presos com o método de Bertillon; mas já se fazia fotografia antropológica/etnográfica dessa forma (frente e perfil, e, às vezes também, de costas) desde, pelo menos, o início dos anos 1850, como os daguerreótipos de escravos encontrados no sótão do Peabody Museum, em Harvard, que datam de 1850, que foram encomendados por Louis Agassiz – assunto brevemente discutido no capítulo II, quando tratei das fotos “exóticas” e das “etnográficas”.

³⁷⁹ Sobre o assunto: COLE, Simon, *op. cit.*, p.34. Houve também os antropólogos criminais, que tentaram, através da sobreposição das fotos de vários criminosos, chegar às feições criminosas que seriam as “mais comuns” e, dessa forma, coletar novos tipos de “evidências” (além da já citada

argumentava que o indivíduo envelheceria, ou poderia sofrer de doenças que o transformariam, e que, dessa forma, a fotografia perderia a identidade e a utilidade, mas que as medidas, mesmo com o envelhecimento do indivíduo, raramente mudariam. Alphonse Bertillon não inventara, afinal, a fotografia, nem a antropometria, ou o retrato-falado, mas viu no seu método de adaptação e associação dos três meios a chance de marcar sua carreira e contribuir com o sistema criminal para o qual trabalhava.

A “Bertillonage” se espalharia pelo mundo ainda nas décadas de 1880 e 1890; mas, as traduções, e o grande volume de detalhes da técnica, logo suscitariam simplificações e até adaptações. Por outro lado, o trabalho, a despesa e o tempo para que se formassem profissionais aptos para esse tipo de trabalho, além do volume grande de trabalho que ele teria, com tantos detalhes para medir e fichas para preencher, fez com que o método não fosse inteiramente adotado em muitos países, ou, pelo menos, que não vingasse por muito tempo.

A contribuição mais importante de Bertillon talvez tenha sido a de ter conseguido padronizar o retrato policial da forma como ainda o conhecemos hoje. Em um de seus manuais, publicado em 1890, Bertillon deu atenção especial à padronização necessária para esse tipo de retrato, discorrendo sobre a cadeira de pose (que deveria ter uma construção precisa e uma distância “xis” rigorosamente mantida da máquina), sobre o tipo de objetiva ideal, sobre iluminação (que na foto frontal devia vir ligeiramente da esquerda do modelo, deixando a metade direita do rosto meio na sombra; e que na foto do perfil direito viria perpendicular ao sujeito, não podendo sombrear a orelha, e recortando o perfil), além de explicar o “tom” das fotos, os retoques (que ele condenava para aquele tipo de foto) e o formato ideal, que seria o do cartão-de-visitas, por uma questão de método, facilidade de produção e armazenamento, e por uma conveniência “matemática”, já que seriam usados dois cartões juntos, um para a foto de frente e outro para a de perfil. Ele ressaltou, ainda, que a vantagem do retrato judiciário sobre o retrato particular era

frenologia) contra determinados tipos, como o fez o inglês Francis Galton, nas décadas de 1860 e 1870. Sobre o assunto: HAMILTON, Peter e HARGREAVES, Roger, *The beautiful and the damned. The creation of identity in nineteenth century photography*. Londres, Lund Humphries e The National Portrait Gallery, 2001, pp. 93-98.

a de que, no retrato judiciário, não podia ser dada ao modelo a oportunidade de apresentar suas preferências e gostos, e que, dessa forma, uma grande dificuldade para o fotógrafo já seria imediatamente eliminada. Por fim, Bertillon deu o exemplo da planta baixa do que seria o ateliê ideal, apresentou o resumo dos principais pontos da técnica da antropometria e exaltou a utilidade da publicação, em jornais, da foto judiciária de um procurado.³⁸⁰

Consta que já se sabia desde a antigüidade que a impressão dos dedos de uma pessoa não era igual à impressão dos dedos de outra pessoa.³⁸¹ Mas a identificação digital, conhecida como dactiloscopia, só passaria a ser usada, de forma sistemática, no início do século XX, em alguns países. Na Índia, no século XIX, começou-se a usar a técnica da impressão digital para a identificação civil, não de criminosos. Na década de 1870, o oficial inglês William Herschel, em serviço na Índia, começou a coletar impressões digitais para identificar prisioneiros. Lá mesmo, em 1897, a iniciativa do oficial resolveria o caso do assassinato de um homem importante, pois em uma caixa, de onde havia sido roubado o dinheiro da vítima, teria ficado uma impressão, que poderia levar ao criminoso. Havia vários suspeitos, entre eles um ex-prisioneiro, e, comparadas as impressões do local do crime com a ficha do ex-prisioneiro, este foi preso.³⁸²

Nos Estados Unidos o uso sistemático da dactiloscopia foi precedido (e determinado) por uma história interessante. Em 1903 um tal Will West, afro-americano, foi preso, pois havia sido identificado como um tal “William West”, que tinha sido condenado por assassinato e estava (supostamente) foragido. Will West, como todos os outros detidos, foi fotografado, teve o retrato-falado feito e foram tomadas onze medidas antropométricas suas. Baseados em todos os três

³⁸⁰ BERTILLON, Alphonse, *op. cit.*, pp.55-56. Em um segundo manual, publicado três anos após o primeiro, Bertillon apresenta desenhos que orientavam a construção dos móveis de mensuração, dos instrumentos de mensuração e orientavam a mensuração propriamente dita. Ele mostra fotos de numerosos tipos diferentes de testas, de narizes (alguns com formas “esquisitas”, outros com “anomalias”), bocas, lábios, queixos, cabelos, barbas, sobancelhas, pálpebras, globos e órbitas, linhas da testa, linhas em geral, e a análise (enorme) de todas as partes, e diferentes formatos, das orelhas. Quase todos os itens deveriam ser analisados de frente e de perfil. Ele dá exemplos usando algumas fotos de pessoas, tiradas em intervalos de anos. No fim, apresenta uma análise detalhada da íris. BERTILLON, Alphonse, *Identification anthropométrique: instruction signalétiques*. Melun, Imprimerie Administrative, 1893.

³⁸¹ Sobre o assunto em COLE, Simon, *op. cit.*

³⁸² *Ibid.*, p.88.

métodos, e incluindo o nome parecido, a polícia não duvidava da culpa do preso. Will West negava o crime, o que, para os policiais, era considerado comum, pois todos os presos procuravam negar os crimes. Quase tudo conferia: nas fotos (**imagem 120**), parecia o mesmo homem (era incrível a semelhança), o retrato-falado também parecia descrever o mesmo indivíduo, apenas algumas mensurações possuíam pequenas diferenças – tão pequenas que foram dadas como erros comuns, por não terem sido tomadas pelo mesmo técnico. Em poucos dias, para sorte de Will West, ele foi enviado para a penitenciária de Leavenworth; lá descobriu-se que William West já havia sido preso, e que se encontrava na mesma penitenciária para a qual Will West fora mandado. Ao serem comparadas as impressões digitais (vide **imagem 120**), descobriu-se que elas eram completamente diferentes; e Will West foi inocentado. Consta ainda que a dactiloscopia passaria a ser usada, naquela penitenciária, como método sistemático de identificação de presos, no dia seguinte.³⁸³

No Brasil, antes de ser adotada a técnica da dactiloscopia (em 1907)³⁸⁴ e mesmo antes de se passar a fazer uso das técnicas antropométricas e do tipo de retrato policial duplo, desenvolvidos por Bertillon, e que teriam sido adotados aqui no final do século XIX,³⁸⁵ outras iniciativas de marcar a figura do indivíduo preso, através do registro/retrato de sua pessoa, passaram aos poucos a ser feitas de forma mais sistemática em delegacias e penitenciárias. Infelizmente, porém, não localizei outros álbuns/galerias de condenados feitos aqui ainda no século XIX, além dos álbuns da “Galeria de condenados” da Casa de Correção da Corte (dos quais trataremos adiante), mas posso supor que outras galerias foram montadas e que, ou foram destruídas, ou se perderam, ou se encontram escondidas em arquivos e coleções, como, até poucos anos atrás, também acontecia com a “Galeria de condenados”.

³⁸³ *Ibid.*, pp.140-142.

³⁸⁴ Sobre o assunto: CUNHA, Olívia Maria Gomes da, *Intenção e gesto. Pessoa, cor e a produção cotidiana da (in)diferença no Rio de Janeiro, 1927-1942*. Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, 2002, pp.17-20.

³⁸⁵ *Ibid.*, p27. Um gabinete de antropometria teria sido instalado na Casa de Correção da Corte entre 1899 e 1900.

No Arquivo Nacional, no Rio de Janeiro, dentro de uma das numerosas caixas GIFI,³⁸⁶ se encontram três fichas com fotos de presos do Distrito Federal, tiradas em 1892. No alto de uma das fichas aparece o carimbo do fotógrafo, um tal Arthur de Pinho, “photographo da polícia – Distrito Federal”. Todas as três fichas têm em “data d’este retrato” a mesma data: 18. 9. 92. Os formatos das fotos, que teriam sido recortadas antes de serem coladas nas fichas, variam pouco (9,4 x 13 cm – a do homem negro – e 9,5 x 13,5 cm – as outras duas). Os três homens foram retratados em pé com a mão esquerda segurando o espaldar de uma cadeira estilo thonet. A cadeira serviria de apoio, mas também para que fosse passada a idéia do tamanho e altura do indivíduo retratado,³⁸⁷ já que a construção de uma cadeira comum costumava seguir medidas padrão. O homem negro, de nome Themótio Freire, foi retratado com casaca, colete, gravatinha borboleta e sapatos (**imagem 121**). Dos três, ele era o mais elegante. Os dois homens brancos, Cadete Leitão (**imagem 122**) e Soldado Tosto (**imagem 123**), posaram com roupas simples, bastante usadas. O Soldado Tosto calçava chinelas e colocou seu chapéu no assento da cadeira. Nas três fichas, diversos itens não foram preenchidos, não nos deixando informações sobre os crimes cometidos pelos retratados. A foto de corpo inteiro constrangeria mais o indivíduo, já que o expunha inteiro? Ou seria pior a objetiva muito próxima do rosto, encarando de perto o acusado, como nos retratos de busto? Visivelmente constrangidos, os três presos posaram corajosamente para suas fotos judiciárias, já que, afinal, também não lhes teria sido dada outra opção.

Por fim, o que importa aqui é fazer um rápido traçado da história e das diferentes formas de marcar a identidade de um criminoso – que foi do registro no próprio corpo do preso, passando pelo retrato-falado, pela fotografia, chegando à dactiloscopia; e, principalmente, ressaltar a diversidade dos tipos de retratos de presos que foram feitos antes do método de sistematização de Bertillon. Todas

³⁸⁶ AN, GIFI, 6 j 92. Nas caixas GIFI pode-se encontrar toda sorte de documentos – os quais não estão ainda organizados por assunto, mas foram reunidos por período e série.

³⁸⁷ Bertillon também escreveu, em seu manual de 1890, sobre a vantagem da foto de um condenado tirada de pé, tendo uma cadeira ao lado. O objeto serviria para se fazer uma relação e se ter uma idéia da altura do indivíduo. BERTILLON, A., *La photographie judiciaire...*, p.41 e p.80.

aquelas fotos, tivessem elas sido tiradas no primeiro momento da prisão, ou quando a pena já estava sendo cumprida, de uma certa maneira, e em graus diferentes, davam a oportunidade ao modelo de se representar, de participar da construção de seu retrato, e dignificavam muito mais o indivíduo do que os trabalhos que passariam a ser feitos posteriormente. Muitas daquelas fotos, poderiam, em outras circunstâncias, enganar o observador – caso fossem apresentadas a ele como simples retratos –, poderiam passar por retratos pessoais tirados por fotógrafos em estúdios particulares, por livre iniciativa do modelo em se (auto-)representar. A seguir, veremos vários exemplos de retratos da “Galeria de condenados” que poderiam ter enganado o observador e ter sido usados como retratos pessoais.

3.2. A “Galeria de Condenados”.

Pertencendo ao acervo da Coleção Dona Theresa Christina, constante da Divisão de Manuscritos da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro, a “Galeria de Condenados” é composta de dois álbuns, com duas versões não exatamente iguais de cada um, medindo 27 x 20 cm. Há dois volumes de cada álbum, um com capa simples, sem decoração, e outro com capa mais rica, forração verde, arabescos dourados nas bordas e o brasão do Império no centro (**imagem 124**). Nos dois volumes mais simples, foram coladas também as fotos tiradas em “plano americano” (que retratam o modelo da cintura, ou quadril, para cima) e as fotos que foram consideradas com problemas técnicos (com pouca luz, com manchas, etc.); essas fotos não constam dos dois volumes com capas mais ricas. Ao todo, no interior dos álbuns, temos 320 fotos de presos (318 homens e 2 mulheres)³⁸⁸, da Casa de Correção da Corte, que teriam dado entrada ali entre 1859 e 1875,

³⁸⁸ Na verdade são 324 fotos, sendo que 4 são repetidas; ou seja, o condenado teria dado entrada duas vezes na Casa de Correção da Corte e a mesma foto teria sido usada duas vezes.

recortadas em formato oval, 6 x 8 cm, e coladas no alto das páginas, dentro de molduras ovais cercadas de discretos arabescos desenhados. Todas as páginas, também com molduras de discretos arabescos desenhados, têm, além de uma foto única, uma parte manuscrita com breves informações como o nome do condenado e seu número na Casa, os delitos cometidos, penas e multas imputadas, a data de entrada, e alguns informando ainda sobre data de soltura, eventuais comutações de penas, indulto, ou casos de morte dos condenados. Para esse estudo, interessam principalmente as fotos das pessoas negras: 142 homens e 2 mulheres.³⁸⁹

A princípio a Galeria se constituiu, para mim, um absoluto mistério; infelizmente, ainda não completamente desvendado. Que fotógrafo(s) teria(m) tirado aqueles retratos? Para que haviam sido feitos aqueles dois álbuns? Por que estariam eles na Coleção Dona Theresa Christina? Consta que as obras dessa Coleção foram doadas por D. Pedro II à Biblioteca Nacional dois anos após a sua ida para a Europa, em 1889.³⁹⁰ Qual teria sido o critério de D. Pedro na escolha dos itens da Coleção? Por que havia sido atribuída tal importância aos álbuns?

O fato é que, até recentemente poucos historiadores haviam tomado conhecimento da existência dos álbuns, escondida que estava, a sua referência, numa fichinha de papel nas gavetas da Divisão de Manuscritos da Biblioteca. Agora, já no catálogo on-line, estão se tornando os álbuns conhecidos por vários pesquisadores.³⁹¹ De início, me ocorreu que D. Pedro II, conhecido como o “comutador de penas”, poderia ter encomendado os álbuns como um troféu, como uma prova de sua magnanimidade, pois neles figurariam as personagens que teriam efetivamente tido as suas penas comutadas, ou mesmo obtido o perdão

³⁸⁹ Por não haver informação, constante na fonte, esclarecendo se determinado preso é branco ou negro, “classifiquei” as fotos das pessoas negras julgando a sua aparência. Portanto, de fato, esses números podem variar um pouco.

³⁹⁰ ANDRADRE, Joaquim Marçal F. de (curadoria e apresentação), em BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil), *A coleção do Imperador: fotografia brasileira e estrangeira no século XIX*. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Centro Cultural Banco do Brasil, 1997, sem número de página. Já nesse Catálogo aparece a referência aos álbuns da “Galeria de Condenados”, que teriam sido representados na Exposição através da reprodução de algumas de suas fotografias.

³⁹¹ O conteúdo dos álbuns foi fotografado e organizado em um CD, e entregue à Biblioteca Nacional, pelo historiador Manolo Florentino (professor de História da UFRJ), facilitando assim o trabalho dos outros interessados nas fotos da “Galeria”. A cópia que possuo foi feita desse CD.

Imperial. Como veremos, essa hipótese, de que a montagem do álbum teria sido uma encomenda feita por D. Pedro II, não se confirmou no decorrer da investigação; mas não pude descartar a hipótese de o *objeto álbum* ter sido usado e guardado como uma espécie de “troféu”, que atestava a “magnanimidade” do imperador comutador de penas.

Entre 1850 e 1875, 195 penas de morte de **escravos** foram comutadas em prisão perpétua ou perpétua com galés (trabalhos forçados). Algumas vezes, o imperador podia até conceder o perdão total (há casos na “Galeria de Condenados”). As mulheres raramente eram condenadas a trabalhos forçados, ou ao uso de correntes nos pés. Após 1875, as condenações por pena de morte se tornaram mais raras, devido ao emancipacionismo e, logo depois, ao movimento abolicionista.³⁹² No seu *Diário*, D. Pedro anotara, em 31 de dezembro de 1861:

“Não sou partidário de pena capital, mas o estado de nossa sociedade a não dispensa, e ela existe na lei; contudo, usando de uma das atribuições do Poder Moderador, comuto-a, sempre que há circunstâncias que o permitam.”³⁹³

Antes de ser sancionado o *Código Criminal do Império do Brasil*, em 16 de dezembro de 1830, a pena capital podia adquirir requintes de crueldade, o que, definitivamente, não continuaria a estar de acordo com a imagem que se pretendia de um país civilizado, nos tempos do Império. José Alípio Goulart, em *Da palmatória ao patíbulo*, escreveu sobre a pena de morte, que ironicamente também era chamada de “morte natural”:

“Duas eram as espécies de morte natural: a **cruel**, quando o réu era submetido a toda sorte de torturas, inclusive fratura dos ossos dos braços e das pernas a poder de bordoadas com cacête ou barra de ferro; a **atroz**, quando, após o enforcamento ou a degola, esquartejava-se ou queimava-se o

³⁹² Sobre o assunto: GERSON, Brasil, “D. Pedro II, o magnânimo, o comutador de penas de morte”, em *A escravidão no Império*. Rio de Janeiro, Pallas, 1975.

³⁹³ BEDIADA, Begonha (organização), *Diário do Imperador D. Pedro II: 1840-1891*. Petrópolis, Museu Imperial, 1999, em CD-ROM. O Parágrafo 8º. do Artigo 101 da Constituição do Império lhe atribuía esse direito. A pena de morte seria abolida no Brasil no Código Penal de 1890; porém, segundo consta, não teria sido mais executada no Brasil nos últimos treze anos da Monarquia. Sobre o assunto: RIBEIRO, João Luiz de Araújo, *A lei de 10 de junho de 1835...*, op. cit., p. 176 e 169.

cadáver, sendo que neste caso as cinzas eram esparzidas pelo vento. Em se tratando de réu de crime dado como horripilante, então a pena se revestia de maiores requintes de barbaridade (...). E o condenado era submetido por dias a torturas várias (...).³⁹⁴

Havia também a condenação por fuzilamento. Às vezes, ainda, pedaços de corpos esquartejados eram expostos no local onde havia sido cometido o crime. Em 1818, o viajante Johann E. Pohl estava hospedado em uma estalagem em São João d'El-Rei, em Minas Gerais, quando foi abrir a janela de seu quarto para apreciar a vista e deu de cara com pedaços de um corpo em exposição (a cabeça e a mão de um homem negro), com moscas e terrível mal cheiro; Pohl soube mais tarde que se tratava do homem que matara o dono da estalagem na qual ele estava hospedado.³⁹⁵ Após o novo *Código Criminal* ser posto em vigor, a pena de morte passou a ser dada na forca; e, após a morte, os corpos dos enforcados eram entregues às suas famílias, porém, essas não podiam enterrá-los com “pompas”.³⁹⁶

Conforme relatei na apresentação deste trabalho, no Arquivo Nacional, no Rio de Janeiro, segui pesquisando o material dos anos de 1870 a 1876, pois havia notado que alguns dos presos que ficaram por apenas um ou dois meses na Casa de Correção, no início da década de 1870, haviam sido fotografados e estavam nos álbuns; enquanto que os que deram entrada nas décadas de 1850 e 1860, e estavam nas fotos, estariam ali cumprindo penas mais longas. Portanto, era muito possível que as fotos dos detentos tivessem sido **todas** tiradas no início da década de 1870. A pista estava certa.

³⁹⁴ GOULART, José Alípio, *Da palmatória ao patíbulo*. Rio de Janeiro, Conquista, 1971, p.143.

³⁹⁵ “Pouco tempo antes esse infeliz matara o seu tirano, dono da estalagem. Fugira, fora preso e executado em Vila Rica. Mas a cabeça e a mão haviam sido trazidas para aqui a fim de ser expostas, como exemplo, no local do crime”. POHL, Johann Emmanuel, *Viagem no interior do Brasil*. Belo Horizonte e São Paulo, Editora Itatiaia e Ed. da Univ. de São Paulo, 1976, p. 87.

³⁹⁶ RIBEIRO, João Luiz de Araújo, *op. cit.*, p.12.

3.3. Na Casa de Correção da Corte, o aprendizado de um *photographo*.

Na relação das compras feitas pela “Caixa de Prompto Pagamento”, referente ao mês de junho de 1870, sem qualquer menção ao fornecedor, há:

“Machina para photographar com todos os pertences e drogas, uma ----- por 208. 840.”³⁹⁷

No relatório do diretor da Correção, Luiz Vianna de Almeida Valle, ao ministro da Justiça, em março de 1871, referente ao ano de 1870, o diretor procurou ressaltar as vantagens de sua solução inovadora:

“Photographia.

Estabeleci na Casa uma machina de photographar, que acha-se já funcionando. V. Ex. compreende perfeitamente as vantagens desta instituição n’uma Penitenciaria qualquer, e que devem ser maiores na da Côrte, onde não existem unicamente condemnados á prisão cellular, mas também a galés e prisão simples”.³⁹⁸

A Casa de Correção da Corte fora a primeira penitenciária a ser construída no Brasil e, pelo visto, também a primeira a adquirir máquina para fotografar presos. A construção da Correção começou em 1834 e se arrastou por quase duas dezenas de anos. Seu regulamento foi expedido em 6 de julho de 1850, depois do que, finalmente, teria sido “inaugurada”.³⁹⁹ Teoricamente regida pelo “sistema de Auburn” (isolamento noturno e trabalho durante o dia, mas sem comunicação entre os presos), a penitenciária levou muitos anos em construção e obras, porque os governantes não conseguiam chegar à conclusão de qual seria o sistema preferível e “mais em harmonia com os preceitos da sciencia, no generoso

³⁹⁷ Contabilidade – Casa de Correção da Corte (CCC) – 4ª. seção. IJ7 – 55 – 1870. Arquivo Nacional (AN).

³⁹⁸ Relatórios Ministeriais, microfilme; março de 1871.

³⁹⁹ Relatórios Ministeriais, microfilme; maio de 1873.

empenho de fazer da pena, também, meio de educação”.⁴⁰⁰ A solução inovadora do diretor fora, com certeza, inspirada no uso que estava sendo feito da fotografia nas delegacias e prisões européias, já desde o tempo do daguerreótipo, como vimos no início deste capítulo, e que funcionaria como instrumento de identificação mais fiel e prático do que o retrato-falado. Antes, quando presos, na ficha de assentamento dos condenados na Casa, constavam apenas os seus “signaes”, um retrato-falado, o que, por vezes, não esclarecia grande coisa, causando, inclusive, muita confusão, constrangimento e, com freqüência, injustiças, quando da fuga de algum preso e posterior prisão de um suspeito por possuir os mesmos traços.

A referida “machina para photographar”, com certeza, veio acompanhada de algum manual de funcionamento; mas quem teria sido o encarregado de operá-la, visto que em nenhum momento nos livros de contabilidade da Correção, pesquisados por mim até aqui, aparece menção a despesas com pagamento de fotógrafo?⁴⁰¹ No relatório de maio de 1872, referente ao ano de 1871, o próprio diretor deu a pista:

“(…) A photographia trabalha regularmente. O photographo é um preso da divisão criminal.

Espero ter completa, em pouco tempo, a galeria de todos os condemnados. (…)”⁴⁰²

⁴⁰⁰ No item “Casas de Correção”, sobre a da Capital do Império, em *O Império do Brasil na Exposição Universal de 1876 em Philadelphia*. Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1875 – Catálogo de apresentação do Brasil à Exposição, p.524. Os presos, que eram enviados à Correção, ou iam cumprir uma pena de alguns anos, ou uma pena perpétua, ou a pena perpétua com trabalhos forçados (galés), que costumavam ser realizados nas pedreiras da cidade, na abertura de estradas comuns ou de ferro, etc. Quando os presos eram condenados à pena de morte, eram executados em suas comarcas.

⁴⁰¹ No pequeno ensaio “Retratos da transgressão. A Casa de Correção da Corte – 1859-1878”, pp. 263-266, Durval de Souza Filho afirma que “nas contas da Casa de Correção há registros de pagamento aos presos, a esse título”, se referindo ao “pagamento de fotógrafos internos”, mas não indica nenhuma das fontes. Em FLORENTINO, Manolo e MACHADO, Cacilda (organizadores), *Ensaio sobre a escravidão I*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003, p. 264.

⁴⁰² Relatórios Ministeriais, microfilme; março de 1872.

Sim, um “condenado” havia sido encarregado de fotografar os outros. E a “Galeria” já era chamada como tal. O mais incrível é que o retrato do “photographo” também está na “Galeria”... Mas o aprendizado do fotógrafo condenado não se deu facilmente; ele teve de aprender a lidar com grande quantidade de substâncias químicas sensíveis e com uma técnica algo complicada. Como vimos no capítulo 1, o processo fotográfico mais usado no período era o do colódio úmido, no qual as placas de vidro precisavam ser mergulhadas naquela substância e usadas, ainda úmidas, para registrar as imagens; imediatamente após o registro, o processo de fixação tinha que ser feito, antes que o colódio secasse. Esse processo, que resultava em um negativo, permitia que fossem feitas várias cópias de uma mesma fotografia.⁴⁰³ Por excesso de luz, ou de química, muitos clichês se queimavam; pela ausência de luz, em muitos retratos não era possível visualizar bem a fisionomia dos retratados. As primeiras fotos foram feitas em plano americano, o que mantinha distante a figura do condenado fotografado; além de pequenos problemas iniciais de enquadramento e altura de câmera. Vários dos presos, que estavam na Correção no início de 1873, quando o fotógrafo parece ter “acertado a mão”, tiveram de ser novamente retratados. Nos últimos meses de 1872, o diretor da Casa enviou numerosos pedidos de desculpa ao chefe de polícia (que fizera pedidos freqüentes de fotos de presos que haviam estado na penitenciária), constrangido com a imperícia do encarregado das fotos:

“ 29 de agosto de 1872.

Envio a V. Exa. a photographia do subdito portuguez Julio Maria da Conceição Marques, pedida por V. Exa. em officio de 27 do Corrente. Não está bôa, tem deffeitos de luz, mas os trassos são verdadeiros, e como espero que com a pratica o individuo desse trabalho encarregado consiga melhores resultados, nessa occasião terei de remetter para a secretaria a cargo de V. Exa. uma collecção de todos os condemnados que aqui

⁴⁰³ Sobre o assunto: GERNSHEIM, Helmut, *The rise of photography: 1850-1880. The age of collodion*. New York, Thames and Hudson, 1988.

existiam desde a época em que se começou esse trabalho.”⁴⁰⁴ – **imagem 125.**

Em 31 de agosto de 1872:

“V. Exa. em telegramna de hontem a tarde requisitou uma photographia de José Maria Pereira Braga, e providenciando eu n’esse sentido, sou informado pelo encarregado desse serviço, que o clichê tirado sendo um dos primeiros de sua aprendizagem tem deffeitos grandes, a ponto de não poder ser aproveitado. (...).”⁴⁰⁵ – **imagem 126.**

No fim da minuta aparece ainda uma parte manuscrita riscada, quase uma declaração de “incompetência” do diretor, que já se encontrava, àquela altura, por demais constrangido com os problemas das fotos. Na parte riscada, ele havia escrito: “É provavel que esse individuo volte – a esta Casa, ou a de Detenção, e então farei aproveitar a ocasião, para obter melhor copia de sua pessoa”.⁴⁰⁶ A propósito, o indivíduo voltou mesmo. Na “Galeria” constam duas fotos de José Maria Pereira Braga: a mais antiga, em plano americano, e a segunda, de busto, tirada na volta do indivíduo à Casa (**imagens 126 e 127**). Teria o fotógrafo, após ter conseguido domar a técnica, conseguido salvar o tal clichê da foto em plano americano, mencionado pelo diretor como tendo “deffeitos grandes, a ponto de não poder ser aproveitado”? É possível que sim.

Em 15 de outubro de 1872, o diretor continuava com suas desculpas:

“Não posso ainda satisfazer a requisição que faz V. Excia em officio de hontem datado quanto ás photographias dos condemnados da Casa, porque não está ainda completa a galeria.

Não existe a photographia de Francisco Manoel da Conceição, porque sendo tirada no começo dos ensaios, sahio imperfeita. Aproveito o ensejo

⁴⁰⁴ Minutas de ofícios -- CCC – 1872. IIIJ7 – 96. AN.

⁴⁰⁵ Minutas de ofícios – CCC – 1872. IIIJ7 – 96. AN.

⁴⁰⁶ Minutas de ofícios – CCC – 1872. IIIJ7 – 96. AN.

para dizer a V. Exa. que o farei photographar logo que venha para a Correccão, e que opportunamente enviarei a galeria completa.”⁴⁰⁷

Pelo constrangimento do diretor da Correção, dá para imaginar a quantidade de broncas que levava o pobre fotógrafo. Tanto que consta que ele chegara inclusive a adoecer; ou teria sido essa apenas mais uma desculpa do diretor no seu relatório de março de 1873, referente ao ano de 1872?

“Todos os presos das diversas divisões já fôram photographados.

Este trabalho tem marchado com morosidade porque, não convindo fazer com elle grande despeza, sujeito-me as contingências que naturalmente se dão como sejam – enfermidade do unico condemnado que o tem a seu cargo, pouca pratica, etc.

Agora, porém, tudo deve marchar regularmente visto como o trabalho se limita actualmente a photographar os que entram, além de que esse condemnado se acha ja sufficientemente habilitado. (...).”⁴⁰⁸

Até que enfim, dois anos e meio após a compra da máquina, o trabalho de fotografar os presos se achava bem encaminhado. Em relatório do ano seguinte (1874) o diretor se refere à “officina de photographia” e à “galeria”:

“(...) Photographia.

A officina completamente montada, tem continuado regularmente os trabalhos, e sido de utilidade a esta Casa, e a repartição da Policia. A

⁴⁰⁷ Minutas de ofícios – CCC – 1872. IIIJ7 – 96. AN.

⁴⁰⁸ Relatórios Ministeriais, microfilme. Março de 1873. Pelo que pude notar, ao pesquisar nos “Livros de Minutas de Ofícios” (correspondência trocada entre o diretor da Correção e o chefe de polícia da Corte) e nos “Relatórios Ministeriais”, houve uma certa pressão para que a “Galeria”, com as fotos dos condenados, fosse organizada e enviada ao chefe de polícia no decorrer do ano de 1872 – e acredito que a intenção fosse a de enviar a “Galeria” à Exposição Nacional que ocorreu em fins de 1872 e, muito provavelmente, à Exposição Universal na Áustria, em 1873, para as quais a Casa de Correção da Corte enviou dezenas de itens de suas várias oficinas, amalhando algumas medalhas de prata e bronze. Essa suspeita (de que a “Galeria”, caso tivesse sido organizada a tempo, teria sido enviada às ditas exposições) aumentou com o andar da investigação e com as conclusões a que consegui chegar sobre a utilidade e finalidade que tiveram os álbuns – assunto que tratarei mais adiante.

Galeria acha-se prompta, e todos os que entrão para cumprir sentença são logo photographados. (...).⁴⁰⁹

Apesar de o diretor mencionar a “officina de photographia”, não encontrei nada que indicasse que houvesse de fato uma sala destinada somente a ela, o que faz supor que o aparato para as fotos talvez fosse armado algumas vezes por mês, perto de uma boa janela (ou mesmo ao ar livre, tendo um pano/painel liso ao fundo atrás da cadeira do modelo), quando os presos novos eram retratados um após o outro, no mesmo dia. Por outro lado, deveria haver um quatinho destinado ao laboratório fotográfico, com bancada de trabalho e prateleiras e a sua quantidade considerável de recipientes com emulsões, bacias, funis, balanças e outros instrumentos de precisão, papéis albuminados, etc., e onde ficariam guardados também a própria máquina de fotografar, com seu tripé, os muitos clichês ainda a serem usados e os numerosos já sensibilizados, e o resto do aparato necessário.⁴¹⁰ As oficinas que ocupavam salas próprias e aparecem listadas nos livros de contabilidade existiam para, além de ocuparem os presos e os habilitarem para algum tipo de profissão, terem seus produtos vendidos; produtos cujos lucros eram entregues ao Tesouro Nacional (conforme consta das listas de contabilidade da penitenciária).⁴¹¹ A oficina de fotografia, a princípio, não visava o lucro, só o atendimento demandado pela Correção e pela Casa de Detenção, de acordo com o número de presos que entrava por mês (algo que variava, na Correção, entre 10 e 15 presos, naquele período). Em 17 de março de 1876, na troca de correspondência entre o diretor da Casa e o chefe de polícia da

⁴⁰⁹ Relatórios Ministeriais, microfilme. Fevereiro de 1874.

⁴¹⁰ Em manuais de 1886 (tomo I) e 1888 (tomo II), Davanne explicou alguns detalhes da conservação dos clichês, que deveriam, após bem secos, ser guardados em caixas especiais, que teriam divisões internas, onde eles ficariam dispostos em pé e com espaço entre eles: “esse é o melhor de todos os sistemas para os conservar”, pois estariam abrigados do frio, já que o verniz se crispava facilmente se exposto ao frio, ou podia (o verniz) “melar” com a umidade e o calor direto. DAVANNE, A., *La photographie. Traité théorique et pratique*. Paris, Gauthier-Villars, 1886-1888.

⁴¹¹ Na lista das oficinas aparecem as de: alfaiate, canteiro, carpinteiro, encadernador, ferreiro, funileiro, marceneiro, marmorista, sapateiro e caldeireiro (anexa à de funileiro). No Catálogo da Exposição Universal de Philadelphia, em 1876, além das oficinas, também aparecem listados: “escola de primeiras-letas, biblioteca, padaria, uma pedreira que abastece a officina de canteiros e um laboratorio-photographico da Casa, e da Policia”. Em *O Império do Brazil na Exposição Universal de 1876 em Philadelphia*, op. cit., p. 524.

Corte, Miguel Calmon Du Pin de Almeida, este último respondeu ao pedido do diretor para que não enviasse um preso (da Detenção) de cada vez para ser retratado, e sim que fossem enviados para as fotos grupos de ao menos seis presos:

“Accuso recebido o officio de V. Sa. de hontem datado, no qual previne não convir a esse estabelecimento fornecer photographias senão no caso de serem apresentados na mesma occasião, ao menos, seis individuos para serem photographados, e em resposta tenho a dizer a V. Sa. que não me é possível satisfazer o seu desejo, me parecendo preferivel, em táes casos, pagar alguma cousa mais pelas photographias que d’ora em diante remetter.”⁴¹²

Quer dizer, a oficina de fotografia atendia à própria Casa de Correção, assim como prestava serviço à Casa de Detenção, onde ficavam os presos que aguardavam julgamento, os vadios e os ratoneiros. Pelo texto do diretor, pode-se concluir que a oficina não funcionava normalmente todo dia, pois dava trabalho organizar todo o aparato, além do fato de que o fotógrafo provavelmente trabalhava em qualquer outra das oficinas, serviço pelo qual recebia por dia de trabalho, e não poderia ficar abandonando o trabalho diariamente. Pela crescente demanda da Detenção (demanda avolumada no decorrer do ano de 1875, pelo que pude notar nos pedidos que constam nos livros de “Minutas”) é possível que, em algum momento, o fotógrafo tenha passado a trabalhar tendo a ajuda de um assistente. O assistente auxiliaria nos arranjos de pose e iluminação, limparia as placas e ajudaria com a química, e assim, aos poucos, se familiarizaria com o ofício. Interessante é ver que o chefe de polícia estava disposto a passar a pagar mais pelas fotos, do que esperar para fotografar grupos de presos num mesmo dia. De fato, ele passou a pagar seis mil réis pelo grupo de doze retratos de cada preso, quando antes pagava dois mil réis pela mesma quantidade. Para que seria

⁴¹² Ofícios da Secretaria de Polícia da Corte e de Diversas Autoridades – 1875/1876 – IIIJ7 – 1. AN.

a dúzia de retratos? Imagino que para uso nos livros de assentamento de presos (livros que controlavam a entrada e a saída de cada detento da Casa) e para ser usada na eventualidade de uma fuga, quando a foto do indivíduo seria remetida, junto com a descrição dos seus sinais, para outra(s) delegacia(s).

Em janeiro de 1876 se deu a fuga dos presos de galés Symphronio (**imagem 128**) e Marianno, o que acabou por incentivar algum debate sobre segurança e culminou com a transferência de inúmeros galés, que figuram na “Galeria”, para o presídio da ilha de Fernando de Noronha. Vejamos:

“Despacho de S. Exa. o Sr. Ministro.

Côrte.

Fuga de dois galés da Casa de Correção.

O Director da Casa de Correção em officio de 13 do corrente communica que no dia 12 ás 5 ½ horas da tarde evadirão-se os dous galés Symphronio e Marianno, que trabalhavão na pedreira d’aquelle Estabelecimento, estando os referidos galés convenientemente guardados como de costume. Requisitou logo do Chefe de Policia a força necessaria, fez cercar os pontos que da montanha dão sahida para as ruas, e bater os mattos. Enviou ao Chefe de Policia photographias dos galés.

Diz mais que já foi pedido o inquerito sobre esse facto. (...).

Victorino de Barros.

14-1-76.”⁴¹³

Depois de receber as fotos, o chefe de polícia mandou circulares aos subdelegados das freguesias de fora da cidade com os “signaes” característicos dos dois galés. Seguiu-se, então, uma pequena discussão sobre a falta de preparo dos guardas, sua má remuneração, o fato de que o guarda da guarita era o único com arma, mas que esta “não tinha pólvora”. As autoridades que comandaram os

⁴¹³ Offícios com anexos – CCC – 3ª. seção – 1873-1876. IJ7 – 18. AN. Apesar de no despacho constar que as fotos de Symphronio e Marianno haviam sido enviadas ao Chefe de Polícia, nos álbuns da “Galeria” temos apenas a de Symphronio. Mariano, possivelmente, havia dado entrada na Casa após a organização das fotos nos álbuns.

debates, procuraram sempre inocentar o diretor e concluíram que os guardas eram “poucos” e que, na hora do ocorrido, se encontravam distantes dos presos. Levantou-se a hipótese de se transferir os galés para outro lugar e de estes passarem a trabalhar sempre acorrentados; e concluiu-se que cumpria também requisitar armamento para uso dos guardas. Em 13 de janeiro de 1876, na nota dos “signaes” do galé Simphronio, consta que:

“Simphronio, escravo de João de Bastos Pinheiro, morador na fazenda do Bom Retiro – Parahyba do Sul; crioulo, natural da Província de Sergipe, de 40 annos de idade, preto retinto, solteiro, de 5 pes e ½ pollegadas de altura, olhos pretos, dentes mui claros, nariz chato, boca grande, labios grossos, barba pouca, cabellos carapinhos, cheio de corpo.”⁴¹⁴

Em outra nota, informam que os “galés evadidos levarão camisa e calça de algodão trançado branco e azul, calceta e corrente, cada um com peso de 2,5 kilogrammas (...).”⁴¹⁵ Simphronio e Marianno foram capturados na cidade de Bananal (segundo ofício da Secretaria de polícia da Corte em 21 de fevereiro de 1876) e transferidos para o presídio de Fernando de Noronha em 26 de fevereiro de 1876, junto com outros 48 galés, cumprindo a ordem do Sr. Ministro da Justiça, que ordenara a remoção, após a discussão sobre guardas mal pagos, armas, falta de segurança e galés, que se desenrolara com a fuga dos dois. Acompanhando a lista com os nomes dos 50 galés transferidos (43 dos quais tinham foto na “Galeria”) havia uma nota do diretor da Correção, na qual ele avisava ao chefe de polícia que na lista constavam apenas os galés cuja presença naquele estabelecimento parecia “nociva e perigosa”.⁴¹⁶

Voltando ao aprendizado do fotógrafo; como me referi, este não se deu facilmente. A máquina de fotografar teria sido comprada acompanhada de algum manual, visto que de outra forma o inexperiente detento encarregado de lidar com o material não saberia como começar a fazê-lo. A maioria dos ditos manuais eram

⁴¹⁴ Minutas de ofícios – CCC – 1876 (1.º semestre). IIIJ7 – 83. AN.

⁴¹⁵ Minutas de ofícios – CCC – 1876 (1.º semestre). IIIJ7 – 83. Em 22 de janeiro de 1876. AN.

⁴¹⁶ Minutas de ofícios – CCC – 1876 (1.º semestre). IIIJ7 – 83. Em 2 de março de 1876. AN.

em francês ou em inglês, havendo poucos escritos ou traduzidos para o português. Daí, se deduz que, ou o detento teve a sorte de pegar um manual em português, ou sabia ler inglês ou francês, já que havia muito estrangeiro cumprindo pena na Correção, ou, ainda, que ele “penou” mais do que esperava (e merecia) para decifrar os mistérios da técnica fotográfica – da pose, da iluminação, das emulsões químicas variadas usadas na sensibilização, fixação e revelação da imagem; o que talvez explique, em parte, a demora que ele teve em conseguir resultados satisfatórios. Pouco provável é que tenha sido contratado um fotógrafo para instruí-lo no aprendizado, já que o próprio diretor comentou, em documento citado, que o trabalho marchava “com morosidade porque, não convindo fazer com elle grande despeza”, tinha que se sujeitar “as contingências que naturalmente se dão como sejam – enfermidade do unico condemnado que o tem a seu cargo, pouca pratica, etc.”⁴¹⁷

O tempo total para o arranjo da pose, da iluminação e para a sensibilização e fixação do clichê ainda era de uns poucos minutos, o que demandava uma certa paciência e colaboração do retratado. Logo, pode ser que no arranjo da pose dos presos tenha sido usado um aparelho para apoio da cabeça e/ou do tronco, o que ajudaria a garantir a imobilidade necessária do retratado.⁴¹⁸ Ou não, pode ser que a imobilidade necessária tenha sido obtida sem os ferros que prendiam as cabeças e os troncos, pois ferros poderiam facilmente se transformar em arma nas mãos de algum detento. Além disso, segundo os manuais, para o rápido e bom desempenho de sua função, o fotógrafo deveria, de preferência, estar só com o modelo para que fossem evitadas distrações excessivas.⁴¹⁹

Como as fotos dos condenados passaram a ser produzidas às dúzias, suponho que o formato utilizado fosse o do cartão-de-visitas (6 x 9,5 cm), por ter sido este o formato de mais simples reprodução, o formato que apresentava mais

⁴¹⁷ Relatórios Ministeriais, microfilme. Março de 1873.

⁴¹⁸ Alphonse Liébert, em manual de 1864, escreveu sobre os aparelhos de pose “simplificados” que apresentava em sua obra: aqueles teriam grande utilidade para pessoas que não estavam acostumadas a posar, facilitando assim a habilidade requerida ao operador da máquina fotográfica. Em LIÉBERT, Alphonse, *La Photographie en Amérique. Traité complet de photographie pratique*. Paris, Leiber, Libraire-Éditeur, 1864, pp. 49-50.

⁴¹⁹ Sobre a importância de o fotógrafo estar só com o modelo: BENTES, José Antonio, *Tratado Theorico e Practico de Photographia*. Lisboa, (Livraria de A. M. Pereira), 1866, p.76.

facilidade de armazenamento e pelo custo menor que ele tinha em relação aos outros formatos; além do fato de que o cartão-de-visitas era geralmente produzido às dúzias (ou meias dúzias).⁴²⁰ Para serem coladas nas molduras das páginas dos álbuns, as fotos foram cortadas em oval 6 x 8 cm; dessa forma, a largura teria sido mantida, mais uma indicação de que o formato seria mesmo o do cartão-de-visitas.

Nas fotos da “Galeria”, temos: 28 fotos em plano americano (21 brancos e 7 negros), 81 fotos de busto com o fundo claro (10 brancos e 71 negros) e 211 fotos de busto com o fundo escuro (145 brancos e 66 negros). Setenta e cinco presos encararam o fotógrafo, de frente ou com o rosto ligeiramente de lado, mas com o olhar de frente (43 brancos e 32 negros), 218 presos olharam para um ponto à direita do fotógrafo (115 brancos e 103 negros) e 27 presos olharam para um ponto à esquerda dele (18 brancos e 9 negros). A grande maioria foi retratada com o rosto ligeiramente virado para o lado esquerdo (fixando um ponto à direita do fotógrafo); logo, este estaria tentando conseguir uma certa padronização nas fotos, o que facilitaria o seu trabalho. A colocação do rosto numa posição ligeiramente oblíqua (para a esquerda ou para a direita) dá uma visão tri-dimensional do rosto e fornece mais informação do que uma foto única tomada de frente ou completamente de perfil.⁴²¹ O fotógrafo da “Galeria”, assim como outros novos profissionais do meio no período, seguia a orientação, em termos de retrato, do que havia sido feito até então em pintura. Como vimos no capítulo 1, tais orientações eram dadas nos próprios periódicos e manuais de fotografia, mas podiam também ser percebidas por alguém que tivesse uma formação (ou alguma informação) em pintura, ou que, ao menos, tivesse tido um mínimo de contato com o trabalho que outros profissionais da fotografia estavam realizando desde a década de 1840.

⁴²⁰ No livro de Pritchard, este se refere às fotos de detentos que viu na chefatura de polícia de Paris, as quais teriam sido produzidas no formato carte-de-visite. PRITCHARD, Henry, *op. cit.*, p. 224.

⁴²¹ Sobre o assunto: BRILLIANT, Richard, *Portraiture*. London, Reaktion Books, 2002. Esse tipo de colocação do modelo, de busto em meio-perfil, também foi explorado em encomendas de estúdios particulares, assim como nos registros e/ou estudos de tipos, como os feitos por Debret, Rugendas, ou pelos fotógrafos que registraram o “exótico” e/ou suprimam a demanda pelo registro “científico”/“etnográfico” – tema discutido no capítulo 2.

Logo, pela menor qualidade técnica das fotos em plano americano, suponho que aquelas tenham sido as primeiras a serem tiradas. Há problemas de enquadramento (alguns presos ocupam apenas a metade ou 2/3 da foto, o resto é fundo; outros não ficaram bem centralizados na foto), problemas em encontrar uma postura ideal e uniforme para os presos, problemas em acertar a altura da câmera fotográfica em relação ao modelo, problemas de nitidez (geralmente, pouca luz), etc. As fotos em plano americano afastam o retratado, o que diminui a precisão dos detalhes das feições – objetivo a que, afinal, se destinavam as fotos dos condenados (ver **imagens 129 e 130**). Nos retratos em plano americano, a atenção do espectador se desvia para detalhes do fundo, da roupa do retratado, da posição de seus braços, etc.⁴²² Já o retrato de busto valoriza o retratado, aproxima-o da objetiva do fotógrafo e, se bem iluminado, evidencia os traços particulares da figura; o fotógrafo condenado, que conquistou seu aprendizado principalmente à custa de muito erro e um bom número de acertos, passou a trabalhar desse modo após cerca de dois anos.

O segundo grupo, o das fotos de busto com fundo claro, imagino que tenha sucedido às tentativas em plano americano. Quase todos os galés da lista foram retratados com camisa clara sobre fundo claro;⁴²³ e o pouco contraste entre a roupa e o fundo realçou e destacou o contorno dos rostos, as feições e os cabelos em algumas das fotos dos negros (como exemplos, ver **imagens 136, 139 e 141**). Os presos desse segundo grupo, que já estavam na Casa quando se deu o início dos trabalhos de fotografia, estariam sendo retratados pela segunda vez (no mínimo), pois no primeiro grupo, o das fotos em plano americano, figuram apenas presos que também já estavam na Correção desde o início dos trabalhos de foto, mas que terminaram suas penas (ou morreram) antes do fim de 1872 e início de 1873, quando o fotógrafo parece ter finalmente conseguido dominar

⁴²² Sobre o assunto: TAGG, John, *The burden of representation: essays on photographs and histories*. Londres, The Macmillan Press Ltd., 1988, p. 80.

⁴²³ Eu arriscaria afirmar que tais galés seriam escravos (quando de sua condenação), que teriam tido as suas penas de morte comutadas em galés perpétuas. Alguns processos de galés, retratados na “Galeria de condenados”, foram estudados na tese de João Luiz de Araújo Ribeiro, *op. cit.*

satisfatoriamente a técnica, refeito inúmeras fotos (dessa vez, de busto) e colocado em dia os trabalhos da “Galeria”.⁴²⁴

Na escolha do fundo claro estaria uma preocupação em evidenciar a figura. Quando conseguiu maior domínio da luz, no sentido de realçar melhor os traços marcantes do rosto do retratado, o fotógrafo optou pelo fundo escuro, que não refletia a luz, nem desviava a atenção do espectador da figura. Nesse terceiro grupo de fotos, de busto com fundo escuro, é possível perceber as que foram tiradas primeiro – quando, por vezes, o excesso, ou a pouca luz, ainda não permitia contrastes muito marcantes entre detalhes brancos e pretos – e as últimas, quando o fotógrafo já dominava a técnica e, mesmo nas fotos das pessoas negras, retratadas com fundo escuro e vestindo capote escuro sobre camisa de colarinho branco (o branco do colarinho criando uma espécie de moldura do rosto, no caso dos negros, num contraste forte entre a gola alva e o rosto), ele conseguiu, através da boa iluminação (sempre frontal, e ligeiramente superior e oblíqua) e, é claro, da prática com o clichê e as emulsões, produzir retratos nos quais se vê nitidamente os traços dos modelos (**imagem 142**).

O fotógrafo teve que aprender a lidar com grande quantidade de emulsões que, listadas nos livros de contabilidade, evidenciam a montagem de um “laboratório de química”; vejamos uma pequena amostra:

“Alberto D’Almeida & Cia.

Rua do Hospício 51.

2 libras Colodio -----6.400 ----- 12.800

1 libra Verniz Chlichet ----- 6.400

3 de abril de 1872.”⁴²⁵

Pela “Caixa de Prompto Pagamento”:

“(…)

Papel albuminado, uma mão ----- 6.000

⁴²⁴ Estou aqui assumindo o risco ao afirmar que o *photographo* ainda seria o mesmo, baseado no “traçado” que acredito ter conseguido fazer sobre o seu aprendizado e o resultado do seu trabalho.

⁴²⁵ Contabilidade – CCC – 4^a. seção – 1872 (1^o. semestre). IJ7 – 58. AN.

Nitrato de prata crystalizado, quatro onças-----	13.600
Chlorureto de ouro, quatro grammas-----	6.400
Papel de filtro, um maço -----	1.200
Papel albuminado, uma mão -----	6.000
Nitrato de prata, quatro onças-----	13.600
Acetato de soda chrializado, ½ libra -----	1.000
Alchool, duas libras -----	3.000
Cartões com frisos, mil -----	12.000
(...)	6 de maio de 1873. ⁴²⁶

Em 5 de junho de 1873, entre enorme quantidade de nitratos, ácidos, hyposulphitos, etc., há novamente “quinhentos cartões para retratos, por 6.000”.⁴²⁷ Poderiam estes ser os cartões que serviam de suporte para as fotos produzidas no formato cartão-de-visitas.

O português Antonio Joaquim Ribeiro, em seu manual *Photographo amador*, publicado em 1893, mencionou os retoques que serviriam para corrigir não só pequenos defeitos e imperfeições nas matrizes, atenuar excessivos efeitos de luz, como também disfarçar certos “defeitos” nos modelos, entre eles sinais, sardas e rugas. Para o fotógrafo que não trabalhasse junto a um artista retocador, havia um aparelho chamado “caixa de retoques”, que podia ser adquirido nas lojas que vendiam produtos fotográficos e que, com alguma prática e poucos macetes, oferecia resultados satisfatórios. “Um bom retoque torna muitas vezes aproveitável um cliché que julgavamos perdido”, escreveu Ribeiro. Ele seguiu dando dicas sobre os tipos de retoques e como proceder em cada caso.⁴²⁸ Apesar das muitas dicas publicadas nos manuais de outros fotógrafos – informações preciosas naquele período de maiores dificuldades técnicas e de comunicação –, não acredito que o fotógrafo da Correção tenha lançado mão de retoques para melhorar o aspecto de determinado preso, já que o que importava naquele tipo de

⁴²⁶ Contabilidade – CCC – 4^a. seção – 1873 (1^o. semestre). IJ7 – 60. AN.

⁴²⁷ Contabilidade – CCC – 4^a. seção – 1873 (1^o. semestre). IJ7 – 60. AN.

⁴²⁸ RIBEIRO, Antonio Joaquim, *Photographo amador*. Lisboa, (Deposito na Livraria de Antonio Maria Pereira), 1893, pp. 74-76.

foto era a honestidade dos traços originais, pela finalidade a que os retratos se destinavam – que era o registro o mais preciso possível da identidade dos prisioneiros, e a posterior montagem dos álbuns. É possível, porém, que o fotógrafo tenha se aventurado a tentar salvar clichês arruinados pela má iluminação ou pelo uso inadequado das emulsões.

A estética facial era variada. A navalha, a tesoura e até mesmo o pente fino entravam em ação. No mês de abril de 1872 houve uma compra interessante, listada na “Caixa de Prompto Pagamento”:

“Thesouras para cortar cabelo, duas ----- 4.000 ----- 8.000
 Pentos finos, seis ----- por 4.000
 Navalhas, doze ----- 800 ----- 9.600.”⁴²⁹

Além de uma boa compra de linhas, tecido branco, brim escuro, botões e duas dúzias de agulhas para máquina de costurar. Uma preparação para nova seção de fotos? Pode ser que sim.

Atributos de masculinidade como o bigode, o cavanhaque, as suíças, as barbas e o próprio corte de cabelo (alguns penteados com gomalina) eram explorados. Em alguns dos negros retratados pode-se perceber as marcas de suas etnias africanas formando desenhos simétricos nas faces, como Amado Mina, **imagem 131**. O único preso retratado com óculos foi também o único bacharel do grupo. José Candido de Pontes Visgueiro (**imagem 132**) morreu nove meses depois de dar entrada na Correção, mas posou para sua foto de preso como teria posado para qualquer outra foto de estúdio particular: no porte e no olhar de frente, poderíamos ter um indicador de sua posição social; nos óculos, o testemunho de sua educação, um adorno de sua classe.

Curiosamente, na relação dos objetos comprados para a Correção, no mês de fevereiro de 1875, aparece o “concerto de uma machina de photographia ----- 10.000”,⁴³⁰ justamente quando se encerrou o trabalho de fotos para a “Galeria”. A

⁴²⁹ Contabilidade – CCC – 4^a. seção – 1872 (1^o. semestre). IJ7 – 58. AN.

⁴³⁰ Contabilidade – CCC – 4^a. seção – 1875 (1^o. semestre). IJ7 – 64. AN.

última data de entrada de foto de preso na “Galeria” é do mês de janeiro de 1875, mas as informações manuscritas sob as fotos vão além; há informações sobre presos que teriam sido soltos em fins de 1875.

Por que havia sido encerrado naquele ano o trabalho de fotos para a “Galeria”? Voltamos para algumas das questões que deram início a essa investigação, ou seja, para que haviam sido montados os álbuns? Por que estão eles na Coleção Dona Theresa Christina? No Relatório Ministerial de 1877, referente ao ano de 1876, aparece a lista de objetos que haviam sido enviados pela Casa de Correção da Corte para a Exposição Internacional de Philadelphia em 1876, e entre eles: “**um álbum**”.⁴³¹ Um álbum enviado pela Casa, justamente quando havia terminado o trabalho com as fotos, só pode ser o álbum dos condenados; provavelmente os dois exemplares com capa com molduras em arabescos dourados e o brasão do Império⁴³². É muito provável que os álbuns tenham sido antes exibidos na Exposição Nacional, realizada no Rio de Janeiro um ano antes, no final de 1875 (no período exato que corresponde ao fim das anotações escritas nos álbuns, sob as fotos). As exposições nacionais eram organizadas como prévias para as grandes exposições universais; dessa forma eram selecionados os itens que seriam enviados.

O objeto álbum se abriu à curiosidade e à comparação.⁴³³ No enquadramento e fixação da imagem do outro, tinha-se a disciplinarização do condenado; o que criava uma relação interessante entre poder e foto do preso, como bem cabia a um país civilizado. A própria civilização da imagem do condenado, das penas, das novas penitenciárias, estas com suas oficinas de

⁴³¹ Relatórios Ministeriais, microfilme; 1877.

⁴³² Várias publicações do período possuíam os brasões do Império, ou mesmo a *foto* de D. Pedro II, como uma indicação de que haviam obtido ajuda da Mordomia Imperial, como sinal de reverência ou agradecimento ao Imperador, ou como testemunho de que participavam como obras voltadas para o “engrandecimento do Império”. O Imperador podia ser o protetor ou o homenageado, pelo retrato ou pelo brasão Imperial. Sobre o assunto: SEGALA, Lygia, *Ensaio das Luzes sobre um Brasil Pitoresco: o projeto fotográfico de Victor Frond*. Tese de doutorado, PPGAS – Museu Imperial – UFRJ, Rio de Janeiro, 1998, pp.163-164.

⁴³³ Como vimos no capítulo 1, item 1.4., o objeto álbum se tornara rapidamente de uso abrangente. Contudo, houve, além dos álbuns de família, álbuns de vistas e paisagens, álbuns de personalidades, álbuns de curiosidades (incluindo imagens exóticas), álbuns de viagens (com textos e fotos ou litogravuras; desenhos ou esboços), álbuns de cidades (os quais registram sobretudo os indícios de progresso), álbuns-mostruários (nos estúdios de fotos), etc. E os álbuns de condenados, aqui evidenciando o uso amplo daquele tipo de suporte material, o formato álbum.

produção, ensinamento e integração do indivíduo preso; oficinas cujos produtos finais também estavam exibidos em peso na exposição.⁴³⁴ Por si só, um álbum de condenados de um país tropical já era um item de curiosidade, um item de exploração e exibição do “exótico”.

Fotografias de diversos países, máquinas fotográficas, produtos químicos e aparelhos e objetos curiosos usados no auxílio da técnica fotográfica foram expostos num enorme pavilhão, o Photographic Hall. A família Imperial compareceu à exposição, que teve participação marcante do Brasil em diversas áreas;⁴³⁵ e cujos produtos foram expostos num pavilhão em estilo mourisco, construído especialmente para o evento. D. Pedro II abriu a exposição ao lado do presidente norte-americano, Ulisses Grant, e o Brasil acabou por conquistar 421 prêmios, contra 80 da Argentina e 40 do Chile.⁴³⁶ É bastante provável que D. Pedro, um entusiasta da técnica fotográfica, tenha visto os álbuns (talvez ainda mesmo no Brasil, na Exposição Nacional de fins de 1875), demonstrado seu interesse, e a ele os álbuns tenham sido oferecidos e entregues, após o término da exposição.⁴³⁷ Por outro lado, não podemos excluir o fato de que os álbuns estão na Coleção Dona Theresa Christina, na Divisão de Manuscritos da Biblioteca Nacional (R.J.), também devido à necessidade de D. Pedro II de registrar a sua “magnanimidade”, pois muitos dos condenados retratados foram

⁴³⁴ Sobre a lista dos produtos expostos pelo Brasil na Exposição de Philadelphia, em 1876: KENIN, Richard (introduction), *Frank Leslie's illustrated historical register of the centennial Exposition – 1876*. USA, Paddington Press Ltd., 1974, pp.239-240. Nessa lista aparecem numerosos “livros”, muitos dos quais encadernados na oficina de encadernação da Correção. Entre os “livros” mandados pela Correção à Exposição de Philadelphia deviam estar incluídos os álbuns da “Galeria de condenados”.

⁴³⁵ Segundo Maria Inez Turazzi, deixar “espaços vazios”, na lógica das exposições, era um símbolo da “ausência de riquezas” ou da incapacidade de produzi-las e apresentá-las. TURAZZI, Maria Inez, *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo(1839-1889)*. Rio de Janeiro, Funarte/Rocco, Ministério da Cultura, 1995, p. 49.

⁴³⁶ Em RIBEIRO, Marcus Venício Toledo (vários textos), em BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil), *A Coleção do Imperador: fotografia brasileira e estrangeira no século XIX*. Catálogo de exposição, op. cit., p. 26.

⁴³⁷ Consta que D. Pedro II aceitava muitos dos “presentes”, mas que, por vezes, pagava soma considerável em troca de vários deles, geralmente em dinheiro. Sobre o assunto: SEGALA, Lygia, *Ensaio das luzes sobre um Brasil pitoresco*, op. cit.

efetivamente por ele perdoados, ou tiveram suas penas comutadas.⁴³⁸ Talvez já por esse motivo estivessem os álbuns na Exposição de Philadelphia.

3.4. Uma galeria de histórias.

De posse das imagens e de algumas das histórias de seus presos é impossível não se deixar envolver, se surpreender, torcer por eles, ficar contente por saber que o preso “fulano de tal” foi perdoado e solto, assim como lamentar as notícias de morte na prisão, ou a notícia da transferência de 43 galés da “Galeria” para o longínquo presídio de Fernando de Noronha. A força dessas imagens reside no seu aspecto revelador. Algumas das histórias são impagáveis; sendo assim, não posso deixar de mencioná-las.

Por ter sido a Casa de Correção da Corte a primeira penitenciária construída no Brasil, para ela foram mandados presos de numerosas outras comarcas. Na Correção havia presos sentenciados à prisão com trabalho (em penas de meses ou anos) ou à prisão civil (perpétua simples e perpétua com galés). As cartas com pedido de graça eram escritas e enviadas pelo diretor da Casa, ou encaminhadas pelo capelão, ao ministro da Justiça, para que este as submetessem à apreciação do imperador. Quando em comemoração de datas especiais, como a Semana Santa, o imperador podia conceder a graça a um certo número de presos.

Em 16 de março de 1872, o diretor da Correção enviou um pedido coletivo de clemência Imperial aos considerados “mais dignos Dela”. No dia 29 de março, consta que dez pedidos foram aceitos, incluídos cinco escravos condenados a galés perpétuas. Porém, o diretor levantou uma dúvida:

“23 de abril de 1872.

Ilmo e Exmo Sr.

⁴³⁸ Como consta no texto abaixo de várias das fotos do álbum, assim como nos livros de minutas do diretor da CCC e nos livros das petições de graça.

Tendo sido perdoado por Decreto de 29 de março ultimo, cinco escravos condemnados a galés perpetuas, vou rogar a V. Excia que se digne declarar se o perdão n'este caso *annula a condicção social delles*. (grifos meus).

Deos Guarde V. Excia.

Ilmo Exmo Sr Conselheiro Manoel Antonio Duarte de Azevedo. Ministro e Secretario d'Estado dos Negocios da Justiça.”⁴³⁹

O perdão Imperial lhes anulava a condição de escravos? Sim, anulava. Na *Collecção das Decisões do Governo do Imperio do Brasil de 1872* aparece explícito (e em resposta à dúvida do diretor) que o perdão conferido pelo Poder Moderador anulava a condição social do escravo condenado a galés perpétuas, o qual não poderia voltar à escravidão:

“Ministério dos Negócios da Justiça – Rio de Janeiro em 30 de outubro de 1872.

Sua Magestade o Imperador, a quem foi presente o officio n. 134 de 23 de abril último, no qual Vm. consulta se o perdão, concedido aos escravos condemnados a galés perpétuas, anula a condição social deles. Houve por bem decidir, conformando-se, por Imediata Resolução de 17 do corrente mês, com o parecer da Seção da Justiça do Conselho de Estado, que o direito do senhor sobre o escravo desaparece pelo fato da condenação definitiva deste a galés perpétuas, já porque com tal condenação é incompatível a permanência do domínio, já porque assim está disposto na legislação romana, subsidiária do direito pátrio: portanto uma vez perdoado não pode o condenado voltar à escravidão, visto que, em seu benefício e não no interesse do antigo senhor, cessa por virtude da graça a perpetuidade da pena. O que lhe comunico para sua intelligência e fins convenientes.”⁴⁴⁰

⁴³⁹ Minutas de officios – CCC – 1872. IIIJ7 – 96. AN.

⁴⁴⁰ *Collecção das Decisões do Governo do Império do Brasil de 1872*. Tomo XXXV, Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1873. AN.

Na Casa de Correção da Corte havia, entre os condenados, duas mulheres. Generosa (livre) e Isabel Jacintha (originalmente uma escrava), sabe-se lá porquê, cumpriam suas penas perpétuas na Correção, quando o que acontecia normalmente era as mulheres permanecerem presas na Casa de Detenção da Corte, em alojamentos destinados a elas. Generosa (**imagem 133**) trabalhava na lavanderia da penitenciária e entrou com pedido de graça algumas vezes no período pesquisado:

“21 de dezembro de 1874.

Na inclusa petição, que tenho a honra de passar as mãos de V. Exa, pede a condemnada Generosa Maria de Jesus, o perdão Imperial, para a pena que perpetuamente tem de cumprir.

A supplicante é natural da cidade de Ouro Preto, filha de Manoel José de Oliveira e de Anna Palocena, parda, viuva, e morava em Magé; deu entrada n’esta Casa, vindo da Capital da Provincia do Rio de Janeiro, em 1 de fevereiro de 1859, e da guia relida, só consta, ter de cumprir a pena de prisão perpetua, com trabalho analogo a seu sexo, a que foi condemnada pelo Jury de Magé. Representa ter mais de 50 annos de idade, e durante os quinze de permanencia n’esta Casa, tem tido regular comportamento.”⁴⁴¹

Novos pedidos foram feitos em 18 de março de 1875 e em 4 de abril de 1876, junto com os de outros presos; e em 21 de março de 1881:

“Ha 12 annos insiste a Directoria da Caza de Correcção da Côrte, sempre que se approxima a Semana Santa, na concessão do perdão a Generosa Maria de Jesus, que está n’aquella penitenciaria (...).”⁴⁴²

⁴⁴¹ Minutas de ofícios – CCC – 1874. IIIJ7 – 90. AN.

⁴⁴² GIF: 5F 433 – no AN.

Não descobri se Generosa conseguiu obter o perdão, em algum momento da pena. Na sua foto da “Galeria” vemos uma mulher magra, de olhos incrivelmente separados e empapuçados, com os cabelos arrumados partidos ao meio e presos atrás, e brinco na orelha.

A história de Isabel Jacintha (**imagem 134**) é interessante. Em outubro de 1846, na Corte, quando escrava e menor de idade, Isabel e seu irmão mais novo foram acusados do envenenamento de seu senhor. Após o senhor ter sido enterrado, fora aberto o testamento e descobrira-se que Isabel e o irmão estariam alforriados. Pelo senhor ter tido morte repentina, os familiares deste suspeitaram dos dois escravos. Foi feita a exumação do corpo, quando um envenenamento foi descoberto e atestado por dois conceituados doutores da Faculdade de Medicina da Corte. Pressionados, os dois irmãos confessaram o feito; porém, Isabel logo se arrependeu, alegando que o irmão a “cutucara” para que também confessasse, além do fato de ela ter sido colocada, pelas autoridades na Casa de Correção da Corte, numa cela, sem comida e sem água – sofrimento que, por fim, a teria induzido à confissão. Isabel alegou também que fora criada “como filha” pelo senhor, que aprendera a ler, a bordar, a coser e a marcar, e que, assim como as boas moças de família, era impedida de sair à rua – detalhe que a teria impedido de comprar o veneno junto com o irmão. Logo, “como é que havia de fazer isso?”, completou ela em seu depoimento. Na dúvida de se houve mesmo, ou não, culpa por parte de Isabel, e também pelo fato de ela ser mulher, o júri não a condenou à forca, mas à pena perpétua. Isabel deu entrada na Correção em junho de 1859, quando se deu para lá a transferência de numerosos presos.⁴⁴³

Isabel Jacintha conseguiria o perdão, após cumprir 33 anos de pena, em 11 de abril de 1879, junto com outros, em homenagem do imperador à Semana Santa.⁴⁴⁴ Antes de obter a graça, Isabel, que trabalhara vários anos como

⁴⁴³ Pelo Código Penal do Império, menores de idade não podiam ser condenados à pena de galés perpétuas, mas sim à pena perpétua ou à pena de morte. Sobre o assunto (e sobre o processo de Isabel Jacintha) ver a dissertação de RIBEIRO, João Luiz de Araújo, *op. cit.*, pp. 210-211 e p. 296.

⁴⁴⁴ Série Justiça -- Chancelaria e comutações de penas. IJ3 – 9 – perdões, comutações – 1874-1879; folha 99 (verso). AN.

enfermeira de “outras do seu sexo” na enfermaria do Calabouço,⁴⁴⁵ entrara com o pedido de perdão pelo menos duas outras vezes (em 1874 e 1876), nos quais o diretor sempre alegava que ela achava-se “enferma, conforme atestão as facultativas do estabelecimento no documento que vae anexo a esta informação.”⁴⁴⁶ Após solta, mesmo que não houvesse ganho a condição de alforriada por seu senhor em testamento, de acordo com o texto da “Resolução” passaria a usufruir da sua liberdade, já doente e idosa, mas com direito de fazer uso do pecúlio acumulado após anos de trabalho na prisão. Ao que parece, a foto de Isabel da “Galeria” (**imagem 134**) fora tirada em fins de 1872, após 26 anos de pena; nela, vemos uma mulher de cabelos grisalhos que, mesmo enrolada em seu pano da Costa, poderia passar por uma elegante senhora negra livre ou liberta, retratada em estúdio particular, dado o seu ar de dignidade e sua beleza.

O galé Benedicto Crioulo (**imagem 135**) faleceu de “tétano espontâneo” em 19 de julho de 1872.⁴⁴⁷ É interessante que, nas notificações de óbito por tétano, a palavra “tétano” venha sempre acompanhada de “espontâneo”, pois pretendia-se deixar bem claro que o falecido não sofrera com castigos que o teriam levado à morte, o que não devia ser incomum. Na foto em plano americano, vemos um Benedicto curioso e intrigado com a máquina do fotógrafo; ele até cruzou os braços, um deles com uma atadura. Talvez já estivesse doente, pois morreria pouco depois. No desalinho dos ombros e nas roupas puídas de Benedicto (que não eram as “roupas de estúdio” que aparecem nas fotos de muitos), podemos perceber a pouca preocupação com a figura do preso na foto, num período em que o fotógrafo (ainda no início de seu aprendizado) estaria talvez mais preocupado em conseguir iluminar suficientemente o rosto do modelo e em lidar com o clichê e a química das emulsões.

⁴⁴⁵ O Calabouço funcionou dentro do prédio da Casa de Correção da Corte, até ser transferido para a Casa de Detenção da Corte, em 28 de maio de 1874. No Calabouço ficavam principalmente os escravos que cumpriam os castigos que lhes haviam sido imputados por seus senhores. Eram castigados por fugas, insubordinações, etc. , condenados a açoites e, às vezes, a carregar ferros por determinado número de dias.

⁴⁴⁶ Minutas de ofícios – CCC – 1874. IIIJ7 – 90. AN.

⁴⁴⁷ Minutas de ofícios – CCC – 1872. IIIJ7 – 96. AN.

Em 29 de janeiro de 1874, o galé Victorino (**imagem 136**) colocou “Verde Paris”⁴⁴⁸ na bebida de dois outros presos e fugiu da Correção. O comunicado, a seguir, foi enviado pelo diretor ao chefe de polícia da Corte:

“Por telegramma expedido ás seis e meia horas da manhã communiquei a V. Exa. a evasão do galé Victorino, e immediatamente enviei a essa repartição uma photographia. Vou agora dar conta das circunstancias do factio.

Esse galé foi sempre de boa conducta; e por isso occupava-se tambem de algum serviço fóra da muralha. Hoje pelas cinco horas e trez quartos veio fóra afim de conduzir vasilhames de comida que servio hontem, e evadio-se com a calceta, corrente e roupa propria dessa classe de condemnados.

Supponho que a intenção de fugir não era negocio á muito tempo meditado, e sim formado de hontem á tarde para hoje, em consecuencia de ter-se encontrado um moringue com agua contendo Verde Paris, e que desconfiasse se destinava a um ou mais companheiros, sendo certo que pretendendo um delles preparar uma “jacuba”⁴⁴⁹ encontrou a agua que envio a V. Exa bem como o moringue que a continha.

A causa de tal maleficio consta e eu não estou longe de acreditar que é proveniente ou resultado do vicio da pederastia tão comum entre essa gente.

Os terrenos da Casa e todas as pontas della onde pode ter-se occultado, estão sendo batidos. V. Exa. dará as providencias que julgar mais acertadas tendo em vista particularmente as travessas de Santos Rodrigues, Cemiterio de S. Francisco de Paula, Cova da Onça.

Incluso vão os signaes do galé em questão. (...)”⁴⁵⁰

⁴⁴⁸ Verde-Paris: “Inseticida preparado com um pó verde-claro, altamente venenoso, cuja base é o arsênico”. No *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1986, 2ª. edição, p. 1766.

⁴⁴⁹ Jacuba: “Refresco ou pirão feito com água, farinha de mandioca, e açúcar ou mel, e por vezes temperado com cachaça”. *Ibid.*

⁴⁵⁰ Minutas de ofícios – CCC – 1874. III J7 – 90. AN.

Dos “signaes” de Victorino constavam cor preta, solteiro, 27 anos, rosto comprido, olhos pretos, nariz chato, boca regular, lábios grossos, barba pouca, cabelos carapinha, altura 4 pés e 10 ¼ polegadas. Ou seja, sem a “photographia”, que acompanhou o relato do diretor, os “signaes” não adiantariam grande coisa, mesmo se tratando da antiga forma de descrição e identificação de escravos. Não consta que Victorino tenha sido capturado; mas sim que a causa do moringue com “Verde Paris”, e da subsequente fuga, fora o ciúme de Victorino, cujo amante Marcellino (**imagem 137**) o teria trocado pelo preso José Pardo (**imagem 138**).⁴⁵¹ Tanto Marcellino quanto José Pardo não devem ter bebido do tal moringue com “Verde Paris”, já que sobreviveram à tentativa e foram transferidos em 26 de fevereiro de 1876, com os outros, para o presídio de Fernando de Noronha.

Em 11 de janeiro de 1875, os galés Matheus (**imagem 139**) e Fortunato (**imagem 140**) se meteram numa “briga de faca”, ficando Fortunato gravemente ferido. No processo de Matheus, consta que ele havia sido escravo de Aníbal Antunes Maciel, era filho dos pretos João e Maria, brasileiro, natural da província de São Pedro do Rio Grande do Sul, solteiro, de 31 anos de idade. Matheus havia sido condenado a “morrer na forca”, mas tivera a pena comutada em galés perpétuas pelo imperador em 23 de outubro de 1867.⁴⁵² Em março de 1874, o condenado fora transferido para a Correção, a fim de dar continuidade a sua pena. No depoimento sobre seu novo crime, Matheus disse que Fortunato o “havia intrigado” três dias antes do ocorrido, acusando-o de prestar-se a “servir de mulher”. Depois disso, Matheus, que fazia o serviço de “levar comida à prisão com trabalho”, pegou duas facas na cozinha, onde trabalhava, e resolveu enfrentar Fortunato. Matheus se aproximou de Fortunato e jogou uma faca pequena, para que ele se defendesse, mas Fortunato não pegou a faca, respondeu qualquer coisa e tentou sair sem brigar; daí, Matheus pegou as duas facas e partiu para cima de Fortunato. Após ferido, Fortunato foi acudido por outros dois galés;

⁴⁵¹ Minutas de ofícios – CCC – 1874. III J7 – 90. AN.

⁴⁵² No Arquivo do Primeiro Tribunal do Júri, Rio de Janeiro, maço número 15, processo número 3. As anotações desse processo me foram cedidas por Sidney Chalhoub, professor do Departamento de História da Unicamp. O processo também foi citado no seu livro *Visões da Liberdade. Uma história das últimas décadas da escravidão na Corte*. São Paulo, Cia. das Letras, 1990.

Matheus, vendo-se cercado por guardas e pelo diretor da penitenciária, tentou matar-se enfiando a faca no próprio ventre.

Fortunato Cabinda acabaria morrendo de “ferimento penetrante no pulmão” e Matheus, após ter-se recuperado, seria levado, “sem ferros”, para aguardar julgamento. Em 9 de junho de 1875, Matheus foi enviado ao juiz de Direito do 5^o. Distrito Criminal da Corte “afim de proceder-se no mesmo exame de sanidade” (exame que seria repetido em duas outras ocasiões: 26 de junho e 23 de outubro de 1875). Os doutores em medicina tinham de responder se Matheus era ou não louco, e, caso o fosse, tinham que esclarecer se a loucura teria se manifestado antes, durante ou depois do crime.⁴⁵³ Em 23 de outubro de 1875, os doutores terminaram por concluir que Matheus estava no “gozo íntegro de suas faculdades intelectuais”. O processo demoraria e acabaria por ter um impedimento para a sua continuidade: Matheus havia sido transferido com outros para o presídio de Fernando de Noronha, em 26 de fevereiro de 1876. O processo foi, então, arquivado.

No dia 12 de abril de 1875, o galé Bento Congo (**imagem 141**) feriu gravemente o menor João Benedicto de Almeida, empregado da oficina de encadernação, e, após o ato, tentou matar-se. No relatório de 15 de abril, o Diretor escreveu:

“(...) O galé Bento que está n’esta Casa a dez annos completos, comquanto nunca mereceu ser castigado, havia sido recommendado ultimamente ao guarda-mandante, sem outro motivo que não fosse a physionomia brutal que sempre me impressionou. O guarda-mandante escalou-o para serviço que facilitasse a vigilancia recomendada. (...)”⁴⁵⁴

Vendo a foto de Bento, não dá para perceber o quê na fisionomia do galé havia de tão brutal a ponto de sempre haver impressionado o diretor. Mas dá para perceber, nas palavras do diretor, o discurso comum no período, tratado

⁴⁵³ O Código Criminal do Império, de 1830, admitia a loucura como justificativa, a qual poderia livrar o réu de uma sentença de morte. Sobre o assunto, RIBEIRO, João L de A, *op. cit.*, p. 83.

⁴⁵⁴ Minutas de ofícios – CCC – 1875. III J7 – 87. AN.

brevemente no início deste capítulo, em que muitos baseavam suas crenças nos métodos de análise do corpo humano, na frenologia ou na antropometria, e que visavam precisar o lugar do homem na natureza e definir os caracteres das raças humanas;⁴⁵⁵ conseqüentemente, discriminando e criminalizando certos grupos sociais, como os criminosos, os negros, os doentes mentais, os índios.⁴⁵⁶

No fim da história, Bento Congo foi novamente condenado, mas como a guia de sua inscrição dava uma idade de trinta e poucos anos à época, suspeitou-se que Bento já tivesse, então, mais de sessenta anos, o que inviabilizaria a sua nova pena, pois, com essa idade, Bento não poderia tê-la. Na lista dos galés remetidos para o Presídio de Fernando de Noronha, em fevereiro de 1876, também consta o nome de Bento Congo.

Em 3 de março de 1875 (em pedido negado), e novamente em 4 de abril de 1876, o diretor da Correção enviou um pedido coletivo de perdão ao ministro da Justiça. Um dos pedidos é particularmente interessante:

“Relação dos condenados, que me parecem no caso de merecerem a graça do perdão e minoração das penas que n’esta Casa cumprem:

-- José Sebastião da Rosa, subdito brasileiro, de 42 annos de idade, casado. Condemnado pelo Jury da Côrte, por sentença proferida em 6 de junho de 1871, a pena de seis annos de prisão com trabalho e multa de 20% da quantia sobre que versou o estellionato, como incurso no maximo das penas do artigo 264 (parágrafo?) 4º. do Codigo Criminal. Parece digno do Perdão Imperial, por seo comportamento sempre irreprehensivel, satisfazendo em tudo tão completamente os seus deveres, que devo *qualifical-o no lugar mais distincto dos presos da divisão criminal* (grifos meus). (...).⁴⁵⁷

⁴⁵⁵ Sobre o assunto: BLANCKAERT, Claude, “Lógicas da antropotecnia: mensuração do homem e bio-sociologia (1860-1920)”, em *Revista Brasileira de História: ciência e sociedade*. S.P., ANPUH / Humanitas Publicações, vol. 21, no. 41, 2001, pp. 145-156.

⁴⁵⁶ Sobre o assunto: HAWKINS, Mike, “Lombroso and the semiotics of criminality”, em *Social Darwinism in European and American thought – 1860-1945. Nature as model and nature as threat*. Inglaterra, University of Cambridge, 1997, pp. 74-81.

⁴⁵⁷ Minutas de ofícios – CCC – 1875. III J7 – 87. AN.

José Sebastião da Rosa (**imagem 142**), conhecido nas ruas do centro da Corte como “Juca Rosa”⁴⁵⁸, era “negro inteligente e, passando por várias profissões, sem se dedicar a nenhuma, compreendia que a mais rendosa era a de viver da imbecilidade alheia: -- fizera-se feiticeiro, tornando-se, assim, tipo popular. (...) Tinha cerca de 40 anos de idade, era natural do Rio de Janeiro, negro retinto, já de pele com fundas engelhas, filho de pais africanos, nariz chato, beijos grossos, olhos vivos e penetrantes. Um ou outro fio de barba lhe adornava o rosto. A cabeça ovoidal deixava ver a carapinha característica da raça”.⁴⁵⁹ Segundo se sabe, a clientela feminina do feiticeiro incluía senhoras ricas, com algumas das quais ele se envolvia não apenas espiritualmente. Juca Rosa arrumava casamentos, quebrava feitiços, curava quebrantos e maus olhados, e, com a fabricação de um tal pó, de efeitos especiais, viu a sua fama e clientela crescerem. Seu nome acabaria por se tornar sinônimo de “feiticeiro negro”. Porém, seu envolvimento com diversas mulheres o meteria em freqüentes confusões. Juca Rosa trabalhava nas cercanias da Secretaria de Polícia, “nas barbas da autoridade”. Temido e odiado por uns, e venerado por outros, Juca Rosa foi preso, julgado e condenado em 1871, após permanecer vários meses na prisão. Consta ainda que o feiticeiro teria sido preso após denúncia, devido principalmente a suas ligações com as mulheres da fina flor da sociedade carioca; mas, na ficha de assentamento da Correção, o crime descrito foi o de “estelionato”. Na sua tese sobre Juca Rosa, Gabriela Sampaio concluiu:

“É difícil saber se Rosa foi condenado porque era feiticeiro, ou porque era negro, ou porque era um negro que saiu do lugar aceito pelas elites da época, na lógica do paternalismo, atingindo um patamar diferenciado, e ainda se envolvendo com mulheres brancas e esposas de poderosos figurões. Provavelmente, foi por tudo isso junto, e ainda mais por ter

⁴⁵⁸ Enviei, por e-mail, a foto de José Sebastião da Rosa para Gabriela dos Reis Sampaio, que confirmou tratar-se do mesmo “Juca Rosa” que foi tema de sua tese de Doutorado: *A história do feiticeiro Juca Rosa. Cultura e relações sociais no Rio de Janeiro Imperial*. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de História do IFCH da Unicamp, em maio de 2000.

⁴⁵⁹ Em BARRETO FILHO, Mello e LIMA, Hermeto, “Juca Rosa, o célebre feiticeiro da rua do Núncio”, em *História da polícia do Rio de Janeiro. Aspectos da cidade e da vida carioca (1870-1889)*. Ed. A Noite, R. J., 1944. Citado em SAMPAIO, Gabriela dos Reis, *Ibid.*, p.9.

enfrentado um delegado muito determinado, e amigo de juizes e pessoas influentes, mais poderosas naquele momento que os protetores do feiticeiro. Ou, talvez, por uma baixa em seu axé, ou por algum quebranto de outro feiticeiro inimigo, forte o suficiente para vencer a proteção de seus breves”.⁴⁶⁰

José Sebastião da Rosa certamente ganhara a simpatia e a confiança do diretor e, dessa forma, um aliado. Mas, apesar dos pedidos de perdão para o restante de sua pena, solicitado pelo diretor em nome do feiticeiro, consta que ele saiu da Correção em 1877, depois de cumprir toda a pena devida. Após sair, Juca Rosa teria se tornado “guarda da municipalidade”.⁴⁶¹ Na foto da “Galeria”, vemos um bonito homem negro, bem penteado, de barba (não apenas um ou outro fio), bigode e rosto franzido.

3.5. O *photographo* também era um *condemnado*.

As fotos dos condenados da “Galeria” deram um novo sentido ao objeto de análise deste trabalho (sobre as diversas categorias de retratos de pessoas negras, produzidas nos estúdios do século XIX), ao mesmo tempo que um complemento. Nas fotos da “Galeria”, os presos não tinham outra opção, a não ser posar para seus retratos, fossem eles escravos ou livres, negros ou brancos. Não haveria possibilidade de negociação verbal, nem sobre se o detento concordava em posar, e nem sobre como seria a sua idéia de (auto-) representação, já que não se tratava de um serviço particular. Como sugeriu Henry Pritchard em 1882, talvez a sessão de fotos tenha sido uma boa novidade para os presos, uma atividade diferente no dia-a-dia na prisão, uma quebra na

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p.253.

⁴⁶¹ Informação citada por Gabriela dos Reis Sampaio, no artigo “Axé Carioca”, de que, segundo “relatos de memorialistas”, Juca Rosa teria se tornado “guarda da municipalidade” após sair da penitenciária. Na *Revista de História*. Rio de Janeiro, n. 6, ano 1, dezembro de 2005, p. 35.

rotina de trabalhos.⁴⁶² Muitos daqueles presos já estavam cumprindo pena fazia tempo, quando foram transferidos para a Correção, e é quase certo que jamais tivessem tido a oportunidade de ir a um estúdio de fotografia. No entanto, aquelas (suas) fotos de detentos seriam imagens que eles jamais possuiriam, ou talvez nem mesmo as vissem. Ou sim, é possível que as vissem, já que o fotógrafo era um deles.

Podemos perceber, nessas imagens, novamente as idéias de *aspepsia* e *ordem* – elas foram construídas e ordenadas pelas mãos do fotógrafo (e também do modelo), iniciando com os cortes de cabelo e barba, o uso do capote escuro sobre camisa de colarinho branco, as “roupas de estúdio” (ou só camisa clara, para a maioria dos galés), a montagem do aparato, a procura por uma certa padronização da pose. No álbum oficial estariam ausentes as imagens reais do dia-a-dia na penitenciária, que, salvo engano, não foram registradas em fotografia. Aliás, elas nem interessariam para o objetivo a que acredito que o álbum se destinava, que seria a sua exibição, junto com outros itens da penitenciária (ao lado, quem sabe, de outras fotos brasileiras, com motivos diferentes) na Exposição de Philadelphia, em 1876, e sua posterior colocação como *objeto* no “gabinete de curiosidades” de D. Pedro II, ao menos como prova de sua magnanimidade, já que muitos daqueles personagens tiveram suas penas comutadas, ou mesmo foram perdoados pelo imperador, como está explicitado sob várias das fotos. Contudo, o interessante e que mais impressiona é que, apesar do uso e finalidade que tiveram as fotos do álbum, ficaram todos os condenados distintos uns dos outros. Apesar da construção e ordenação da foto de preso, cada um dos detentos também conseguiu *se mostrar*, posar como *sujeito* do retrato, com dignidade, assim como acontecia nos estúdios particulares de fotografia. O meio fotográfico, naquele momento, dava essa “permissão”, já que ainda não havia sido padronizado o retrato judiciário pelo método de Bertillon. O meio dava oportunidade para que o preso, mesmo quando não havia nenhum tipo de negociação, apenas instrução sobre a pose e a direção do olhar, de fazer uso de estratégias próprias de representação.

⁴⁶² PRITCHARD, Henry Baden, *op. cit.*, p.117.

Dessa forma, Isabel Jacintha (**imagem 134**), enrolada em seu pano da Costa, poderia passar por uma elegante senhora negra, dado o seu ar de dignidade e sua beleza. Benedicto (**imagem 135**) cruzou os braços e olhou com desconfiança e curiosidade para a máquina esquisita. A objetiva teria sido de início objeto de medo, desconfiança e, no mínimo, de curiosidade para todos. Sorrisos? Talvez houvesse alguns, de leve; como o de Claudiano (**imagem 143**), negro com camisa clara, retratado com fundo branco, cujo penteado elaborado, o bigode aparado e a barba feita denotam o cuidado que ele tinha com a aparência, apesar da pena perpétua. Na sua foto, Claudiano tem o olhar calmo e quase sorri. Nenhum preso se mostra intimidado, ou parece ter sido forçado a posar, como o preso da **imagem 119**, do álbum de Byrnes. Vários, inclusive, parecem estar à vontade; afinal, consta que o fotógrafo era alguém igual a eles, que o “photographo também era um condenado”. Fosse ele quem fosse, talvez Mascaroli (**imagem 144**), o italiano “pintor” (segundo a ficha de assentamento)⁴⁶³ que entrou na penitenciária em 1869 e saiu em dezembro de 1875, logo, que teria ficado na Correção durante todo o período de feitura do álbum, entre junho de 1870 e fins de 1875, e que poderia, por ser pintor de profissão (o que indicaria algum conhecimento de como arranjar a pose para um retrato, uma noção de como fazer bom uso da iluminação, etc.), ter sido encarregado pelo diretor do serviço; ou, quem sabe, algum outro branco estrangeiro teria sido o misterioso fotógrafo, ou mesmo um branco brasileiro, ou, ainda, algum dos negros condenados à prisão simples (esta, sim, seria uma descoberta!). Definitivamente, o fotógrafo não era um dos galés remetidos para Fernando de Noronha. Definitivamente, ele não ficou na penitenciária para sempre. Porém, após sair, se é que saiu vivo, teria ele seguido no ofício de fotógrafo? Quem teria sido treinado para ficar no lugar dele na Correção?⁴⁶⁴ As investigações devem continuar.

⁴⁶³ Minutas de ofícios – CCC – 1875. III J7 – 87. AN.

⁴⁶⁴ Conforme vimos nas três fotos (**imagens 121, 122 e 123**), de 1892, que se encontram no Arquivo Nacional (RJ), aparece na ficha (na qual foram coladas as fotos) o carimbo do fotógrafo Arthur de Pinho, “Photographo da Polícia – Distrito Federal”. Com o passar dos anos, com o aumento do número de fotos tiradas em cada delegacia, e após ter se tornado esse um dos métodos sistemáticos de identificação de presos, seriam contratados profissionais do meio, os quais se especializariam nesse tipo de trabalho.

EPÍLOGO:

Como vimos, nas fotos das pessoas negras livres ou libertas, estas se dirigiram aos estúdios particulares de fotografia, por livre iniciativa, e se fizeram retratar como os brancos da sociedade, fazendo uso de seu modo de vestir e posar à européia, numa tentativa de abrir caminho naquela sociedade branca e racista, e de se fazerem aceitas; não sendo esse um caso de “aculturação”, mas de estratégia de aceitação, ascensão e sobrevivência. O rapaz mulato da **imagem 27** expôs seus anéis pintados a ouro, sobre o vidro do ambrótipo, pelo profissional que ele escolhera. Para um mulato claro, nascido livre, pertencente a uma família abastada (como pode ter sido o caso do rapaz da foto), jóias em ouro, a sua tez clara em evidência, a elegância de sua roupa em destaque e a pose eram os itens de importância a aparecer na fotografia. Outros talvez “precisassem” do retrato de corpo inteiro, de todos os detalhes de sua vestimenta expostos, dos acessórios que podiam dar status (como leques, sombrinhas, bengalas, livros), do sapato de gente livre lustrado, da mise-em-scène comum naqueles tipos de registros. A negra forra Marcellina, da **imagem 29**, encomendou ao fotógrafo um cartão-de-visitas de corpo inteiro, para que fosse destacada toda a sua elegância e o pé calçado que apontava por sob o vestido, itens importantes na representação da sua nova condição social. Para várias pessoas, no entanto, o valor dos cartões (mesmo quando já barateados) podia significar um investimento dispendioso, que significaria o não suprimento de outro (s) item (ns) necessário (s) a sua sobrevivência, ou a de seus familiares e/ou agregados, ainda que fosse um objeto de consumo almejado como a representação de si e dos seus.

Os escravos domésticos, também muitas vezes retratados vestidos à européia (ou mesmo com roupas de inspiração e/ou procedência africana), eram quase sempre levados aos estúdios para que fizessem figuração nos retratos dos senhores. Só que isso não queria dizer que eles posassem contra a vontade; algum tipo de negociação teria sido feita, além de que eles trataram de usar as

estratégias de que dispunham para a composição do que também seria o *seu retrato*, e de não terem se apresentado de forma passiva, de *terem se dado a ver*. Entretanto, no fim, ao que parece, os escravos domésticos tinham suas fotos guardadas nos álbuns das famílias brancas a que eles pertenciam.

As fotos das amas teriam ainda servido como uma tentativa de registrar e exibir de forma “positiva” o possível afeto existente numa situação que estava sendo condenada por doutores em medicina e moralistas. As fotos das amas conservam-se ainda hoje em bom número, se comparada com a quantidade sobrevivente de retratos de outros domésticos. Isso talvez possa ser explicado pelo fato de que elas teriam sido *mesmo* mais retratadas do que os outros domésticos, pois estariam envolvidas mais “intimamente” com as famílias – por conta do trabalho que realizavam –; acrescente-se o fato de que às “boas amas” normalmente os senhores queriam agradar (e o retrato com a criança podia ser uma das formas de recompensa). Seriam ainda as amas um bom “tema” para fotografia e, até um certo período, o “retrato da criança com sua ama”, acondicionado no álbum da família, era também mais uma moda a ser copiada.

Nas fotos souvenir, se procurava o “exótico”. Nelas, os sujeitos posaram como modelos, representando o trabalho, as situações e os ritos mais comuns de então, mas geralmente expondo alguns itens de sua identidade: marcas de etnias, indumentária, acessórios, jóias, badulaques e instrumentos de trabalho. Nelas, apesar do sentido dessa categoria de fotos ser o de uma “mercadoria” a ser comercializada, os modelos, ainda que contratados e codificados pelos arranjos das encenações, não posaram como objetos de cena e (uns mais, outros menos) conseguiram *se mostrar* e também participar da construção daqueles retratos junto ao fotógrafo. Em muitos casos de fotos “exóticas”, esse deve ter sido mesmo o acordo feito entre modelo e profissional (o de que o modelo “se mostrasse”), já que o fotógrafo tencionava captar e deixar registrada a expressão e a significação da foto que colocaria no mercado. Nas fotos etnográficas usadas como documentos de suporte para trabalhos “científicos”, se procuravam “evidências” de inferioridade da raça negra em relação à branca. Naquelas fotos pudemos perceber um nível maior de opressão e de tentativa de *objetificação* dos modelos.

Nessa última categoria, em muitos casos, a máquina virava um evidente instrumento de dominação, principalmente quando deixava clara a finalidade da foto feita e a opressão imposta aos sujeitos retratados que, entretanto, ou por isso mesmo, também se *deram a ver*, mostraram o que eram – em vários casos, ainda escravos.

Nas fotos dos condenados da “Galeria” vimos retratos também impressionantes, alguns pela força das expressões, outros pela delicadeza e beleza; aqueles registros nada ficavam a dever aos retratos de bustos feitos nos estúdios particulares das diferentes cidades, quando o cliente para lá se dirigia no intuito de adquirir um registro construído de *sua pessoa*. Nos retratos da “Galeria” pudemos também perceber o nível permitido (ou conseguido) de participação dos sujeitos na feitura de suas fotos de presos, num período pouco anterior à padronização dos retratos policiais à maneira como ainda os conhecemos hoje.

Nas categorias analisadas acredito ter sido possível perceber os diferentes sentidos e usos das fotos, a sua circulação, assim como as diferentes formas de participação dos sujeitos na *construção* daqueles retratos, junto ao profissional escolhido por eles, ou a eles imposto, e que direcionava a câmera. Do negro nascido livre, passando pelo ex-cativo, pelos escravos domésticos, pelos modelos escravos e forros, chegando aos detentos negros da “Galeria”, todos foram, em diferentes níveis (assim como em muito retrato de gente branca), e por diferentes meios, os *sujeitos de seus retratos*, tivessem aquelas fotos o uso e a finalidade que tivessem.

Se hoje, infelizmente, esses retratos se encontram espalhados por diferentes arquivos, bibliotecas e coleções particulares, além de não existirem em tão grande número quanto os retratos da parcela branca da sociedade, ainda assim, eles existem em número suficiente e podem ser facilmente localizados, para que deles não nos esqueçamos; para que, *com eles*, ou *para eles*, ou *por causa deles*, possamos tentar desvendar aquele pedaço de nossa história.

BIBLIOGRAFIA:

FONTES PRIMÁRIAS MANUSCRITAS CITADAS:

*** No Arquivo Nacional, no Rio de Janeiro:**

Série Justiça - GIFl: 5F 433; 6J 92.

Série Justiça - Chancelaria e comutações de penas: IJ3 – 9 – perdões, comutações – 1874/1879.

Série Justiça - Contabilidade – Casa de Correção da Corte – 4^a. seção: IJ7 – 55 – 1870; IJ7 – 58 – 1872 (1^o. semestre); IJ7 – 60 – 1873 (1^o. semestre); IJ7 – 64 – 1875 (1^o. semestre)

Série Justiça - Minutas de ofícios – Casa de Correção da Corte: IIIJ7 – 96 – 1872; IIIJ7 – 90 – 1874; IIIJ7 – 87 – 1875; IIIJ7 – 83 – 1876 (1^o. semestre);

Série Justiça - Ofícios da Secretaria de Polícia da Corte e de Diversas Autoridades – IIIJ7 – 1 – 1875/1876.

Série Justiça - Ofícios com anexos – Casa de Correção da Corte – 3^a. seção. IJ7 – 18 – 1873/1876.

*** Na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro:**

Álbuns da “Galeria de condenados”, Coleção Dona Theresa Christina, na Divisão de Manuscritos. 17, 1, 17-18 e 6, 1, 9-10.

FONTES PRIMÁRIAS IMPRESSAS CITADAS:

*** No Arquivo Edgard Leuenroth, na Unicamp, em Campinas:**

A mãe de família. Jornal científico, litterário e illustrado. Publicado quinzenalmente, Rio de Janeiro, Typ. dos Editores Lombaerts & Comp., 1880 e 1882.

Brazil-Médico. Rio de Janeiro, 1905.

Jornal do Commercio. Rio de Janeiro, 1832, 1835, 1839, 1840, 1875 e 1877.

*** No Arquivo Nacional, no Rio de Janeiro:**

“Posturas Municipaes da Capital para o serviço de criados e amas de leite decretadas sobre proposta do Chefe de Policia Manoel Juvenal Rodrigues da Silva – Juiz de Direito”. São Paulo, Typographia A Vapor de Jorge Seckler & C., 1886. Série Justiça – GIF: 5B 543.

Collecção das Decisões do governo do Império do Brasil de 1872. Tomo XXXV, Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1873.

*** Na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro:**

O Império do Brasil na Exposição Universal de 1876 em Philadelphia. Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1875 – Catálogo de apresentação do Brasil à Exposição.

Relatórios Ministeriais, em microfilme; anos: 1871, 1872, 1873, 1874 e 1877.

SOUZA, (Dr.) Braz Florentino Henriques de, *Do Poder Moderador. Ensaio de Direito Constitucional. (Contendo analyse do tit. V cap. I da Constituição Política do Brasil).* Recife, Typographia Universal, 1864.

*** No Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, no Rio de Janeiro:**

KENIN, Richard (introdução), *Frank Leslie's illustrated historical register of the centennial Exposition – 1876.* USA, Paddington Press Ltd., 1974 (fac-simile da edição original).

*** Na Harlan Hatcher Graduate Library, na Universidade de Michigan, EUA:**

Bland & Co London. Pricelist and illustrated catalogue of apparatus and chemical preparations used in the art of photography/manufactured and sold by Bland & Co. Londres, Edição da Companhia, 1863.

BYRNES, Thomas, 1886 – *Professional criminals of América*. Nova York, Chelsea House Publishers, 1969 (fac-simile da edição de 1886).

La Lumière – Revue de La Photographie. Paris, Alexis Gaudin et frère (editores), 1854, 1856, 1861 e 1862.

The Year Book of Photography and Amateurs Guide. Londres, editado por G. Wharton Simpson, Paper & Carter, 1879.

MANUAIS E GUIAS DE FOTOGRAFIA DO SÉCULO XIX:

ALLAN, Sidney, *Composition in portraiture*. Nova York, Edward L. Wilson, 1909.

BELLOC, A., *Photographie rationnelle. Traité complet-théorique et pratique*. Paris, Chez Dentu, editor, 1862.

BENTES, José Antonio, *Tratado theorico e pratico de photographia*. Lisboa, Livraria de A. M. Pereira, 1866.

BERTILLON, Alphonse, *La photographie judiciaire (avec un appendice sur la classification et l'identification anthropométriques)*. Paris, Gauthier-Villars et fils, imprimeurs-libraires, 1890.

BERTILLON, Alphonse, *Identification anthropométrique: instruction signalétiques*. Melun, Imprimerie Adinistrative, 1893.

BISBEE, A., *The history and practice of daguerreotyping*. Dayton, O.; L. F. Claflin & Co., 1853.

BLAND & CO LONDON, *Pricelist and illustrated catalogue of apparatus and chemical preparations used in the art of photography/manufactured and sold by Bland & Co*. Londres, The Company, 1863.

CROUCHER, John H. e LE GRAY, Gustave, *Plain directions for obtaining photographic pictures*. Nova York, Arno Press, 1973 (cópia da edição de 1853, Philadelphia, Carey and Hart).

DAGUERRE, Louis, *An historical and descriptive account of the various processes of the Daguerriotype and the Diorama*. Nova York, Kraus Reprint Co., 1969 (cópia do manual original de 1839, publicado em Londres).

DAVANNE, A., *La photographie. Traité théorique et pratique*. Paris, Gauthier-Villars, 1866-1888.

DELAMOTTE, Philip H., *The practice of photography*. Nova York, Arno Press, 1973 (cópia da edição original de 1855, Londres, Low and Son).

HUNT, Robert, *A manual of photography*. Nova York, Arno Press, 1973 (cópia da edição original de 1853).

KEN, Alexandre, *Dissertations historiques, artistiques et scientifiques sur la photographie*. Paris, Librairie Nouvelle, 1864.

LACAN, Ernest, *Esquisses photographiques*. Nova York, Arno Press, 1979 (cópia da edição original de 1856, Paris, Grassart).

LEREBOURS, Noel P., *A treatise on photography*. Nova York, Arno Press, 1973 (cópia da edição de 1843).

LIÉBERT, Alphonse, *La photographie em Amérique. Traité complet de photographie pratique*. Paris, Leiber Libraire-Éditeur, 1864.

MONCKHOVEN, Désiré van, *Traité général de photographie*. Paris, Victor Masson et fils, 1865 (5ª. Edição).

NADAR, Félix, *Quand j' étais photographe*. Paris, L' École des Loisirs Sevil, c. 1994 (memórias escritas em 1900).

OURDAN, J. P., *the art of retouching*. Nova York, Arno Press, 1973 (cópia da edição de 1880).

PRICE, Lake, *A manual of photographic manipulation, treating of the practice of the art; and its various applications to nature*. Nova York, Arno Press, 1973 (cópia da edição de 1868, Londres, John Churchill & Sons).

PRITCHARD, Henry Baden, *The photographic studios of Europe*. Londres, Piper & Carter, Castle street, Holborn, E. C., 1882.

RIBEIRO, Antonio Joaquim, *Photographo amator*. Lisboa, Deposito da Livraria de Antonio Maria Pereira, 1893.

ROBINSON, Henry Peach, *The studio: and what to do in it*. Nova York, Arno Press, 1973 (cópia da edição de 1891, Londres, Piper & Carter).

ROBINSON, Henry Peach, *Picture-making by photography*. Nova York, Arno Press, 1973 (cópia da edição da 5ª. edição, de 1897, Londres, Hazell, Watson & Viney).

TOWLER, John, *The silver sunbeam*. Hastings-on-Hudson, Morgan & Morgan, 1974, 2a. edição (cópia da edição de 1864, Nova York, Joseph H. Ladd).

Visitor's Guide to the Centennial Exhibition at Philadelphia. Philadelphia, J. B. Lippincott & Co., 1876.

LIVROS DE VIAJANTES E DE MEMÓRIAS DO SÉCULO XIX:

AGASSIZ, Louis e AGASSIZ, Elizabeth Carey, *A Journey in Brazil*. Boston e Londres, Ticknor & Filds/Trübner & Co., 1868.

BARROS, Maria Paes de, *No tempo de dantes*. São Paulo, Ed. Paz e Terra, 1998.

BIARD, François Auguste, *Dois anos no Brasil*. Brasília, Edições do Senado Federal, 2004.

BINZER, Ina von, *Os meus romanos. Alegrias e tristezas de uma educadora alemã no Brasil*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982, 3ª. edição.

BRENT, Linda, *Incidents in the life of a slave girl*. Introdução e notas de Walter Teller. Nova York, Harcourt Brace Jovanovich, 1973.

CASTRO, Maria Werneck de, *No tempo dos barões. Histórias do apogeu e decadência de uma família fluminense no ciclo do café*. Rio de Janeiro, Bem-Te-Vi Produções Literárias Ltda., [2005].

DEBRET, Jean Baptiste, *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Belo Horizonte e São Paulo, Ed. Itatiaia e Ed. USP, 1989, tomos II e III.

EXPILLY, Charles, *Mulheres e costumes do Brasil*. Belo Horizonte e Rio de Janeiro, Editora Itatiaia Ltda., 2000.

HEFLINGER JR., José Eduardo, LEVY, Paulo Masuti e CANTALICE, Rommel Siqueira Campos (organização), *Recordações de infância de Carlota Schmidt no Ibicaba*. Limeira, SP., Editora Unigráfica, 2005.

MORLEY, Helena, *Minha vida de menina*. São Paulo, Cia. das Letras, 2004, 8ª. reimpressão.

POHL, Johann Emanuel, *Viagem no interior do Brasil*. Belo Horizonte e São Paulo, Editora Itatiaia e Ed. Univ. de São Paulo, 1976.

REZENDE, Francisco de Paula Ferreira de, *Minhas recordações*. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Edusp, 1988.

RUGENDAS, Johann Moritz, *Viagem pitoresca através do Brasil*. Belo Horizonte e São Paulo, Editora Itatiaia e Editora da USP, 1989.

SCHLICHTHORST, C., *O Rio de Janeiro como é: 1824-1826 (Huma vez e nunca mais)*. Rio de Janeiro, Editora Getulio Costa, s. d.

WALSH, R., *Notícias do Brasil (1828-1829)*. Belo Horizonte e São Paulo, Editora Itatiaia e Edusp, 1985, volume II.

TESES E TEXTOS DE MEDICINA DO SÉCULO XIX:

AZEVEDO, Luiz Augusto Corrêa d', *Do aleitamento natural, artificial e mixto em geral e particularmente do mercenário em relação às condições em que se acha no Rio de Janeiro*. These apresentada á Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro. R. J., Typ. Academica, 1873.

BRETAS, Agostinho Joze Ferreira, *A utilidade do aleitamento maternal e os inconvenientes que resultão do desprezo deste dever*. These apresentada á Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, R. J., Typ. e Livraria de J. Cremiere, 1838.

CASTILHO, Ildefonso Archer de, *Hygiene da primeira infancia*. These apresentada á Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Typographia Universal de H. Laemmert & C., 1882.

CERQUEIRA, Nicolau Barbosa da Gama, *Hygiene da primeira infancia*. These apresentada á Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, R. J., Typographia de José Neves Pinto, 1882.

COSTA, Thomas José Xavier dos Passos Pacheco e, *Considerações geraes sobre os cuidados que se devem prestar aos recém-nascidos quando vem no estado de saude, e sobre as vantagens do aleitamento maternal*. These apresentada á Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, Typ. Franceza, 1849.

D'ARAUJO, José Augusto Cesar Nabuco, *Algumas considerações acerca da utilidade do aleitamento maternal e dos males provenientes do desprezo deste grandioso dever*. These apresentada á Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Typ. Universal de Laemmert, 1844.

EBOLI, Thomaz, *Dissertação sobre hygiene: os prejuizos que causam uma má amamentação*. These apresentada á Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, Typ. Popular, 1880.

LEITÃO, Antonio Gonsalves D'Araujo, *Hygiene da infancia*. These apresentada á Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, R. J., Typ. do Diario, 1840.

MEIRELLES, Zeferino Justino da Silva, *Breves considerações sobre as vantagens do aleitamento maternal*. These apresentada á Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Typ. do Diario, 1847.

MONCORVO FILHO, Arthur, *Da assistência publica do Rio de Janeiro e particularmente da assistência á infância*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1907.

MONCORVO FILHO, Arthur, *Histórico da proteção á infância no Brasil 1500-1922*. Rio de Janeiro, Empreza Graphica Editora, 1926.

MOURA, Francisco José Coelho de, *Do aleitamento natural, artificial e mixto em geral e em particular do mercenario attentas ás condições da cidade do Rio de Janeiro*. These apresentada á Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, R. J., Typ. Carioca, 1874.

NEVES, Juvenal Martiniano das, *Do aleitamento natural, artificial e mixto em geral e particularmente do mercenario em relação as condições em que elle se acha no Rio de Janeiro*. These apresentada á Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Typ. da Reforma, 1873.

REIS, Celso Eugenio dos, *Do aleitamento natural, artificial e mixto em geral, e em particular do mercenario em relação ás condições da cidade do Rio de Janeiro*. These apresentada á Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, R. J., Oliveira e Silva, 1882.

SILVA, João Baptista Monteiro da, *Da alimentação nas primeiras idades. Estudo critico sobre diferentes methodos de aleitamento*. These apresentada á Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, R. J., Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 1884.

LIVROS E TEXTOS SOBRE FOTOGRAFIA:

ALINDER, Jasmine, *Picturing themselves: an interdisciplinary examination of nineteenth-century photographs of brazilian slaves*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de História da Arte na The University of New Mexico, em Albuquerque, Novo México, em julho de 1994.

ANDRADE, Joaquim Marçal F. de (curadoria e apresentação), *A coleção do Imperador: fotografia brasileira e estrangeira no século XIX. Catálogo de exposição*. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional e Centro Cultural Banco do Brasil, 1997.

ANDRADE, Joaquim Marçal F. de, *História da fotorreportagem no Brasil. A fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900*. Rio de Janeiro, Elsevier, 2004, 3ª. reimpressão.

AZEVEDO, Paulo Cesar de e LISSOVSKY, Mauricio (organização), *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr*. São Paulo, Ed. Ex Libris Ltda., 1988.

BAJAC, Quentin, *The invention of photography*. Londres, Thames & Hudson Ltd. e Harry N. Abrams, Inc., 2002.

BANTA, Melissa, *a curious & ingenious art. Reflections on daguerreotypes at Harvard*. Iowa, University of Iowa Press, 2000.

BANTA, Melissa e HINSLEY, Curtis M., *From site to sight. Anthropology, photography, and the power of imagery*. Cambridge, Massachusetts, Peabody Museum Press, Harvard Univ. Press, 1986.

BARGER, M. Susan e WHITE, William B., *The daguerreotype. Nineteenth-century technology and modern science*. Baltimore e Londres, The Johns Hopkins Univ. Press, 2000.

BARTHES, Roland, *A câmara clara*. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1984, 5ª. impressão.

BATCHEN, Geoffrey, *Forget me not. Photography & remembrance*. Amsterdam e Nova York, Van Gogh Museum e Princeton Architectural Press, 2004.

BECK, Otto Walter, *Art principles in portrait photography. Composition, treatment of backgrounds, and the process involved in manipulating the plate*. Nova York, Arno Press, 1973 (cópia da edição original de 1907).

BOLTON, Richard (edição), *The contest of meaning. Critical histories of photography*. Massachusetts, Massachusetts Institute of Technology, 1992.

BORGES, Maria Eliza Linhares, *História & fotografia*. Belo Horizonte, Ed. Autêntica, 2003.

BOURDIEU, Pierre, *Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris, Minuit, 1978.

BREITBART, Eric, *A world on display. Photographs from the St. Louis world's fair – 1904*. Albuquerque, Univ. of New México Press, 1997.

BUENO, Maria de Fátima Guimarães, “Corpo violado e imagens fotográficas em exame de corpo de delito”, em *Revista Studium* (revista eletrônica: www.studium.iar.unicamp.br), n. 7, acessado em janeiro de 2003.

CAMERON, John B. e BECKER, W. M. B., *Photography's beginnings. A visual history*. Albuquerque, Univ. of New Mexico Press, 1989.

CASTLE, Peter, *Collecting and valuing old photographs*. Londres, Bell & Hyman, 1979, 2a. edição.

CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R., *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.

COE, Brian, *Pioneers of science and discovery. George Eastman and the early photographers*. Bath (Inglaterra), The Pitman Press, 1980.

COKE, Van Deren, *The painter and the photograph*. Albuquerque, University of New Mexico Press, 1972.

COOPER, Emmanuel, *Fully exposed. The male nude in photography*. Londres e Nova York, Routledge, 1999.

COVAS, Eduardo Alves, “A fotografia de Francisco Brandão”, em *Revista Studium* (revista eletrônica: www.studium.iar.unicamp.br), n. 14, acessado em janeiro de 2004.

DOBANSZKY, Diana, “A fotografia entre a arte e a máquina”, em *Revista Studium* (revista eletrônica: www.studium.iar.unicamp.br), n. 21, acessado em junho de 2006.

DOBANSZKY, Diana, “A fotografia e o Museum of Modern Art (Nova York)”, em *Revista Studium* (revista eletrônica: www.studium.iar.unicamp.br), n. 24, acessado em agosto de 2006.

DUBOIS, Philippe, *O ato fotográfico. E outros ensaios*. Campinas, SP., Papirus Ed., 1993, 4ª. edição.

EDWARDS, Elizabeth (edição), *Anthropology and photography, 1860-1920*. New Haven e Londre; Yale Univ. Press e The Royal Anthropological Institute, 1992.

ERMAKOFF, George (texto) e VASQUEZ, Pedro Karp (apresentação), *Juan Gutierrez. Imagens do Rio de Janeiro, 1892-1896*. Rio de Janeiro, Ed. Capivara, 2001.

ERMAKOFF, George, *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro, G. Ermakoff Casa Editorial, 2004.

FABRIS, Annateresa (organização), *Fotografias: usos e funções no século XIX*. 2ª. edição, São Paulo, Edusp, 1998.

FABRIS, Annateresa, *Identidades virtuais. Uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2004.

FABRIS, Annateresa, "Da reivindicação de Nadar a Sherrie Levine: autoria e direitos autorais na fotografia", em *Revista Studium* (revista eletrônica: www.studium.iar.unicamp.br), n. 16, acessado em janeiro de 2005.

FAVROD, Charles-Henri (introdução), *Étranges étrangers. Photographie et exotisme, 1850-1910*. Paris, Centre National de la Photographie, 1989 (Photo Poche – n. 39).

FERNANDES JÚNIOR, Rubens e LAGO, Pedro Corrêa do (edição e textos), *O século XIX na fotografia brasileira*. Rio de Janeiro, Fundação Armando Alvares Penteado e Livraria Francisco Alves Editora, [2000].

FERRAZ, Vera Maria de Barros (organização), *Imagens de São Paulo : Gaensly no acervo da Light – 1899-1925*. São Paulo, Fundação Patrimônio Histórico da Energia de São Paulo, 2001.

FERREZ, Gilberto, *A fotografia no Brasil 1840-1900*. Rio de Janeiro, Fundação Nacional de Arte, Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.

FERREZ, Gilberto, *Velhas fotografias pernambucanas: 1851-1890*. Rio de Janeiro, Campo Visual, 1988, 2ª. edição.

FERREZ, Gilberto, *Bahia: velhas fotografias 1858-1900*. Rio de Janeiro, Ed. Kosmos, 1989, 2ª. edição.

FIGUIER, Louis, *La photographie au salon de 1859 and la photographie & le stéréoscope*. Nova York, Arno Press, 1979.

- FREUND, Gisèle, *Photography and society*. Boston, David R. Godine, Inc., 1980.
- FRIZOT, Michel (e outros), *Identités. De disderi au photomaton*. Paris, Centre National de la Photographie, 1985.
- FRIZOT, Michel (edição), *A new history of photography*. Könemann, 1998.
- GARAT, Anne-Marie, *Photos de familles*. Paris, Éditions du Seuil, 1994.
- GERNSHEIM, Helmut e GERNSHEIM, Alison, *L. J. M. Daguerre (1787-1851). The world's first photographer*. Cleveland e Nova York, The World Publishing Company, [1956, a 1a. edição].
- GERNSHEIM, Helmut e GERNSHEIM, Alison, *A concise history of photography*. Londres, Thames & Hudson, 1956.
- GERNSHEIM, Helmut, *The rise of photography: 1850-1880. The age of collodion*. Nova York, Thames and Hudson, 1988.
- GOLDBERG, Vicki, *The power of photography. How photographs changed our lives*. Nova York, Londres e Paris, Abbeville Press.
- GRANJEIRO, Cândido Domingues, *As artes de um negócio: a febre photographica. São Paulo: 1862-1886*. Campinas, Mercado de Letras, 2000.
- GRUNSPAN, Elise (organização), *O sujeito em perigo: identidade fotográfica e alteridade no Brasil: do século XIX até 1940*. Recife, Fundação Joaquim Nabuco, Ed. Massangana, 1992.
- HAAG, Carlos, "As primeiras imagens", site: www.cni.org.br , acessado em julho de 2006.
- HAMILTON, Peter e HARGREAVES, Roger, *The beautiful and the damned. The creation of identity in nineteenth century photography*. Londres, Lund Humphries e The National Portrait Gallery, 2001.
- HEYNEMANN, Cláudia Beatriz e RAINHO, Maria do Carmo Teixeira (edição), *Retratos modernos*. Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, 2005.
- HIRSCH, Julia, *Family photographs*. Nova York e Oxford, Oxford Univ. Press, 1981.
- HIRSCH, Marianne, *Family frames. Photography, narrative and postmemory*. Cambridge e Londres, Harvard Univ. Press, 2002.

HUGHES-d'AETH, Tony, "Ethnographic photography and John Lindt", em *Visual Anthropology Forum* (<http://cc.joensuu.fi/sights>), Canadá, University of Northern British Columbia. Acessado em setembro de 2005.

KENIN, Richard (introdução), *Frank Leslie's illustrated historical register of the centennial Exposition – 1876. USA, Paddington Press Ltd., 1974.*

KOHL, Frank Stephan, "Um olhar europeu em 2000 imagens. Alphons Stübel e sua coleção de fotografias da América do Sul", em *Revista Studium* (revista eletrônica: www.studium.iar.unicamp.br), n. 21, acessado em junho de 2006.

KOSSOY, Boris, *Origens e expansão da fotografia no Brasil – século XIX.* São Paulo, Mec-Funarte, 1980.

KOSSOY, Boris, *Fotografia e história.* São Paulo, Editora Ática S. A., 1989.

KOSSOY, Boris, *Realidades e ficções na trama fotográfica.* São Paulo, Ateliê Editorial, 2000.

KOSSOY, Boris e CARNEIRO, Maria Luiza Tucci, *O olhar europeu. O negro na iconografia brasileira do século XIX.* São Paulo, Edusp, 2002.

KOSSOY, Boris, *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro. Fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910).* São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2002.

LAGO, Bia Corrêa do (texto) e BURGI, Sergio (apresentação), *Augusto Stahl. Obra completa em Pernambuco e Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro, Ed. Capivara, 2001.

LAGO, Pedro Corrêa do (texto) e FERNANDES JUNIOR, Rubens (apresentação), *Militão Augusto de Azevedo. São Paulo nos anos 1860.* Rio de Janeiro, Ed. Capivara, 2001.

LAVELLE, Patrícia, *O espelho distorcido. Imagens do indivíduo no Brasil oitocentista.* Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003.

LEITE, Marcelo Eduardo, *Militão Augusto de Azevedo: um olhar sobre a heterogeneidade humana e social de São Paulo (1865-1885).* Dissertação de mestrado, Faculdade de Ciências e Letras da Unesp, Campus de Araraquara/SP, 2002.

LEITE, Marcelo Eduardo, "Militão Augusto de Azevedo: um olhar particular sobre a sociedade paulista (1862-1887)", em *Revista Studium*, (revista eletrônica: www.studium.iar.unicamp.br), n. 5, acessado em janeiro de 2003.

LEITE, Marcelo Eduardo, “Os múltiplos olhares de Christiano Junior”, em *Revista Studium* (revista eletrônica: www.studium.iar.unicamp.br), n. 10, acessado em janeiro de 2003.

LEITE, Miriam Moreira, *Retratos de família*. São Paulo, Edusp, 2000.

LEMOINE, Serge (diretor da publicação), *L'Empire brésilien et ses photographes. Collections de la Bibliothèque nationale du Brésil et de l'Institut Moreira Salles*. Catálogo de exposição. Paris e Milão, Musée d'Orsay e 5 Continents Editions srl, 2005.

LEON, Ponce de (organização), *O retrato brasileiro. Fotografias da coleção Francisco Rodrigues 1840-1920*. Rio de Janeiro, Fundação Nacional de Arte/Núcleo de Fotografia e Fundação Joaquim Nabuco/Departamento de Iconografia, 1983.

LEVINE, Robert M., *Images of History. Nineteenth and early twentieth century Latin American Photographs as documents*. Durham e Londres, Duke University Press, 1989.

LEVINE, Robert M., “Faces of brazilian slavery: the cartes de visite of Christiano Júnior”, em *The Americas*, volume 47, n. 2 (outubro, 1990), pp. 127-159.

LIMA, Solange Ferraz de e CARVALHO, Vânia Carneiro de, *Fotografia e cidade*. Campinas, Mercado de Letras, 1997.

LIMA, Solange Ferraz de e CARVALHO, Vânia Carneiro de, “Fotografia no Museu: um projeto de curadoria da coleção Militão Augusto de Azevedo”, em *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, MP/USP, volume 5, 1997.

LOTHROP JR., Eaton S. e SPIRA, Jonathan B., *The history of photography. As seen through the Spira collection*. Nova York, Aperture, 2001.

MARIEN, Mary Warner, *Photography. A cultural history*. Londres, Laurence King Publishing, 2002.

MATHEWS, Oliver, *The album of carte-de-visite and cabinet portrait photographs 1854-1914*. Londres, Reedminster Publications Ltd., 1974.

MAUAD, Ana Maria, “ Janelas que se abrem para o mundo: fotografia de imprensa e distinção social no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX”, em *Estúdios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*. Tel Aviv, Escuela de Historia de la Universidad de Tel Aviv, vol. 10, n. 2, jul-dez. de 1999, pp. 63-89.

MAUAD, Ana Maria, “As fronteiras da cor: imagem e representação social na sociedade escravista imperial”, na *Revista de História*. Juiz de Fora, Núcleo de

História Regional/Departamento de História/Arquivo Histórico/EDUFJF, volume 6, n. 2, 2000.

MAUAD, Ana Maria, “Entre retratos e paisagens: modos de ver e representar no Brasil oitocentista”, em *Revista Studium* (revista eletrônica: www.studium.iar.unicamp.br), número 15, acessado em março de 2004.

MCCAULEY, Elizabeth Anne, *Likenesses: portrait photography in Europe 1850-1870*. Albuquerque, Art Museum/University of New Mexico, [1981].

MCCAULEY, Elizabeth Anne, *A. A. E. Disdéri and the carte the visite portrait photograph*. New Haven e Londres, Yale University Press, 1985.

MCCULLOCH, Lou W., *Card photographs; a guide to their history and value*. Pennsylvania, Schiffer Publishing Ltd., 1981.

MOI, Cláudia, “Explorações do olhar: natureza, ciência e arte nas fotografias da Comissão Geográfica e Geológica de São Paulo”, em *Revista Studium* (revista eletrônica: www.studium.iar.unicamp.br), n. 18, acessado em setembro de 2005.

MOREL, Marco, “Imagens aprisionadas e resistência indígena: os daguerreótipos de 1844”, em *Revista Studium* (revista eletrônica: www.studium.iar.unicamp.br), n. 10, acessado em janeiro de 2003.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (organização), *Retratos quase inocentes*. São Paulo, Nobel, 1983.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de, *A travessia de Calunga Grande. Três séculos de imagens sobre o negro no Brasil (1637-1899)*. São Paulo, Ed. Univ. de São Paulo, 2000.

NEWHALL, Beaumont, *The history of photography*. Boston, Nova York, Toronto; The Museum of Modern Art, 1997.

OLIVEIRA JÚNIOR, Antônio Ribeiro de, *Do reflexo à mediação – um estudo da expressão fotográfica e da obra de Augusto Malta*. Dissertação de mestrado em Múltiplos Meios, Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 1994.

OLSZEWSKI FILHA, Sofia, *A fotografia e o negro na cidade de Salvador, 1840-1914*. Salvador, EGBA, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1989.

PRINET, Jean e DILASSER, Antoinette, *Nadar*. Paris, Armand Colin, 1966.

REYNAUD, Françoise (introdução) e vários autores, *O Brasil de Marc Ferrez*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2005.

SAGNE, Jean, “L’exotisme dans le photographique au XIXe siècle”, em *Revue de la Bibliothèque Nationale*. Paris, 1981, v. 1, pp. 27-32.

SAGNE, Jean, *L’atelier du photographe (1840-1940)*. Paris, Presses de la Renaissance, 1984.

SAKALL, Sérgio, “História da fotografia no Brasil” (site: www.sergiosakall.com.br), acessado em outubro de 2004.

SAMAIN, Etienne (organização), *O fotográfico*. São Paulo, Editora Hucitec/Editora Senac São Paulo, 2005, 2ª. edição.

SCHARF, Aaron, *Art and photography*. Londres, Allen Lane The Penguin Press, 1969.

SCHWARTZ, Joan M. e RYAN, James R. (editores), *Picturing place. Photography and geographical imagination*. Londres e Nova York, I. B. Tauris, 2003.

SEGALA, Lygia, *Ensaio das luzes sobre um Brasil pitoresco: o projeto fotográfico de Victor Frond*. Tese de Doutorado, PPGAS – Museu Nacional – UFRJ, Rio de Janeiro, 1998.

SEGALA, Lygia, “Itinerância fotográfica e o Brasil pitoresco”, em *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 27, 1998.

SEVERA, Joan, *Dressed for the photographer. Ordinary americans & fashion, 1840-1900*. Ohio e Londres, The Kent State University Press, 1995.

SILVA, James Roberto, “De aspecto quase florido. Fotografias em revistas médicas paulistas, 1898-1920”, em *Revista Brasileira de História: ciência e sociedade*. São Paulo, ANPUH/Humanitas Publicações, v. 21, n. 41, 2001, pp. 201-216.

SÔLHA, Hélio, “Olhar e documento: breves observações sobre as fotografias de Alexandre Gardner”, em *Revista Studium* (revista eletrônica: www.studium.iar.unicamp.br), n. 5, acessado em janeiro de 2003.

SONTAG, Susan, *On photography*. Nova York, Picador, 1990.

SONTAG, Susan, *Regarding the pain of others*. Nova York, Picador, 2004.

TACCA, Fernando Cury de, “O feitiço abstrato”, em *Revista Studium* (revista eletrônica: www.studium.iar.unicamp.br), n. zero, acessado em março de 2004.

TACCA, Fernando Cury de, “O gigante campesino de Martin Chambí”, em *Revista Studium* (revista eletrônica: www.studium.iar.unicamp.br), n. 22, acessado em agosto de 2006.

TAGG, John, *The burden of representation: essays on photographs and histories*. Londres, The Macmillan Press Ltd., 1988.

TORAL, André Amaral de, “Entre retratos e cadáveres: a fotografia na Guerra do Paraguai”, em *Revista Brasileira de História* (online: <http://www.scielo.br/scielo.php>), acessado em setembro de 2006.

TRACHTENBERG, Alan, *Classic essays on photography*. New Haven (Conn.), Leete’s Island Books, 1980.

TRACHTENBERG, Alan, *Reading american photographs. Images as history: Mathew Brady to Walker Evans*. Nova York, Hill and Wang, 1990.

TURAZZI, Maria Inez, *Poses e trejeitos; a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*. Rio de Janeiro, Funarte/Rocco, Min. da Cultura, 1995.

TURAZZI, Maria Inez, *Marc Ferrez. Espaços da arte brasileira*. São Paulo, Cosac & Naify, 2000.

VALENTIN, Andreas, “A fotografia amazônica de George Huebner: um olhar entre o moderno e o selvagem”, na *Revista Studium* (revista eletrônica: www.studium.iar.unicamp.br), n. 17, acessado em setembro de 2005.

VASQUEZ, Pedro Karp, *D. Pedro II e a fotografia no Brasil*. Rio de Janeiro, Fundação Roberto Marinho; Companhia Internacional de Seguros, 1985.

VASQUEZ, Pedro Karp, *Fotógrafos alemães no Brasil do século XIX*. São Paulo, Metalivros, 2000.

VASQUEZ, Pedro Karp, *A fotografia no Império*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2002.

VASQUEZ, Pedro Karp, *O Brasil na fotografia oitocentista*. São Paulo, Metalivros, 2003.

VASQUEZ, Pedro Karp e SILVA, Augusto C. da, *Rio de Janeiro: 1862-1927. Álbum fotográfico da formação da cidade*. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 1998.

VASQUEZ, Pedro Karp (texto) e ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de (apresentação), *Revert Henrique Klumb: um alemão na corte imperial*. Rio de Janeiro, Ed. Capivara, 2001.

VASQUEZ, Pedro Karp (texto) e FERNANDES JUNIOR, Rubens (apresentação), *Postaes do Brazil, 1893-1930*. São Paulo, Metalivros, 2002.

WELLING, WILLIAM, *Collector's guide to nineteenth-century photographs*. Nova York e Londres; Macmillan Publishing Co., Inc., Collier Macmillan Publishers, 1976.

WILLIS, Deborah e WILLIAMS, Carla, *The black female body. A photographic history*. Philadelphia, Temple Univ. Press, 2002.

WILLIS-THOMAS, Deborah, *Black photographers, 1840-1940. An illustrated bibliography*. Nova York e Londres, Garland Publishing, Inc., 1985.

WOLF, Sylvia (organização), *Julia Margaret Cameron's women*. New Haven e Londres, The Art Institute of Chicago e The Yale Univ. Press, 1998.

WILLIAMS, Carol, "Photographic portraiture of aboriginal women on Canada's Northwest coast circa 1862-1880", em *Visual Anthropology Forum* (<http://cc.joensuu.fi/sights>), Canadá, University of Northern British Columbia. Acessado em setembro de 2005.

LIVROS E TEXTOS SOBRE HISTÓRIA DO NEGRO:

AGUILAR, Nelson (organização), *Negro de corpo e alma. Mostra do Redescobrimento. Brasil 500 é mais*. Catálogo de exposição. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

AZEVEDO, Célia Maria Marinho de, *Onda negra medo branco: o negro no imaginário das elites – século XIX*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.

CASTRO, Hebe Maria Mattos de, *Das cores do silêncio. Os significados da liberdade no sudeste escravista – Brasil, séc. XIX*. Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, 1995.

CHALHOUB, Sidney, *Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na Corte*. São Paulo, Cia. das Letras, 1990.

CHALHOUB, Sidney, *Machado de Assis historiador*. São Paulo, Cia. das Letras, 2003.

CHALHOUB, Sidney, MARQUES, Vera Regina Beltrão, SAMPAIO, Gabriela dos Reis e SOBRINHO, Carlos Roberto Galvão (organização), *Arte e ofícios de curar no Brasil*. Campinas, SP., Editora da Unicamp, 2003.

DEIAB, Rafaela de Andrade, *A mãe-preta na literatura brasileira: a ambigüidade como construção social (1880-1950)*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Antropologia da USP, sob a orientação da Profa. Dra. Lilia Katri Moritz Schwarcz. São Paulo, setembro de 2006.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva, *Quotidiano e poder em São Paulo no século XIX*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1984.

FLORENTINO, Manolo e MACHADO, Cacilda (organizadores), *Ensaio sobre a escravidão I*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003.

FONER, Eric, *Nada além da liberdade: a emancipação e seu legado*. Rio de Janeiro e Brasília, Ed. Paz e terra e CNPq, 1988.

FRANK, Zephyr L., *Dutra's world. Wealth and family in nineteenth-century Rio de Janeiro*. Albuquerque, University of New Mexico Press, 2004.

FREYRE, Gilberto, *Casa-grande & senzala*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1964, 11^a. edição brasileira, tomo II.

FREYRE, Gilberto, *O escravo nos anúncios de jornais brasileiros do século XIX*. São Paulo, Editora Nacional; Recife, Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1979.

FURTADO, Júnia Ferreira, *Chica da Silva e o contratador de diamantes. O outro lado do mito*. São Paulo, Cia das Letras, 2003.

GENOVESE, Eugene D., *A terra prometida. O mundo que os escravos criaram I*. Rio de Janeiro, Paz e Terra; Brasília, CNPq, 1988.

GERSON, Brasil, *A escravidão no Império*. Rio de Janeiro, Pallas, 1975.

GOULART, José Alípio, *Da palmatória ao patíbulo*. Rio de Janeiro, Conquista, 1971.

GRAHAM, Sandra Lauderdale, *Proteção e obediência. Criadas e patrões no Rio de Janeiro (1860-1910)*. São Paulo, Cia. das Letras, 1992.

GRAHAM, Sandra Lauderdale, *Caetana says no. Women's stories from a brazilian slave society*. Cambridge, Inglaterra, Cambridge Univ. Press, 2002.

KARASCH, Mary, *A vida dos escravos no Rio de Janeiro; 1808-1850*. São Paulo, Cia. das Letras, 2000.

LARA, Sílvia Hunold, *Campos da violência*. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1988.

LARA, Sílvia Hunold, "Customs and costumes: Carlos Julião and the image of black slaves in the late eighteenth-century Brazil", em *Slavery and abolition: representing the body of the slave*. Londres, A Frank Cass Journal, Volume 23, n. 2, agosto 2002.

LARA, Sílvia Hunold, *Fragmentos setecentistas: escravidão, cultura e poder na América Portuguesa*. Tese de Livre-Docência, Departamento de História, IFCH – UNICAMP, 2004.

LIMA, Valéria Alves Esteves, *A viagem pitoresca e histórica de Debret: por uma nova leitura*. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de História, IFCH-UNICAMP, sob a orientação do Prof. Dr. Robert Wayne Andrew Slenes. Campinas, 2003.

MATTOSO, Kátia de Queirós, *Ser escravo no Brasil*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1982.

MENDONÇA, Joseli Nunes, *Cenas da abolição: escravos e senhores no Parlamento e na Justiça*. São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.

REIS, Isabel Cristina Ferreira dos, *Histórias da vida familiar e afetiva de escravos na Bahia do século XIX*. Salvador, Editora da Universidade Federal da Bahia, 2001.

RIBEIRO, João Luiz de Araújo, *A lei de 10 de junho de 1835. Os escravos e a pena de morte no Império do Brasil; 1822-1899*. Dissertação de mestrado apresentada ao IFCS da UFRJ, sob a orientação do Prof. Dr. Arno Wehling. Rio de Janeiro, junho de 2000.

RUSSELL-WOOD, A. J. R., *Escravos e libertos no Brasil colonial*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2005.

SAMPAIO, Gabriela dos Reis, *A história do feiticeiro Juca Rosa. Cultura e relações sociais no Rio de Janeiro Imperial*. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de História do IFCH-Unicamp, em maio de 2000.

SAMPAIO, Gabriela dos Reis, "Axé Carioca", na *Revista de História*. Rio de Janeiro, n. 6, ano 1, dezembro de 2005.

SCHWARCZ, Lília Moritz, *O espetáculo das raças. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930*. São Paulo, Cia. das Letras, 1993.

SCHWARCZ, Lília Moritz e REIS, Letícia Vidor de Souza (organização), *Negras imagens: ensaios sobre cultura e escravidão no Brasil*. São Paulo, Ed. da Univ. de São Paulo e estação Ciência, 1996.

SCHWARCZ, Lilia Moritz e GARCIA, Lúcia (organização), *Registros escravos: repertório das fontes oitocentistas pertencentes ao acervo da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional, 2006.

SELA, Eneida Maria Mercadante, *Modos de ser em modos de ver: ciência e estética em registros de africanos por viajantes europeus (Rio de Janeiro, ca. 1808-1850)*. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de História do IFCH, da Unicamp, sob a orientação da Profa. Dra. Sílvia Hunold Lara. Campinas, em agosto de 2006.

SLENES, Robert W., “Escravos, cartórios e desburocratização: o que Rui Barbosa não queimou será destruído agora?”, na *Revista Brasileira de História*, n. 10. São Paulo, ANPUH/Marco Zero, março/agosto de 1985.

SLENES, Robert W., *Na senzala, uma flor. Esperanças e recordações na formação da família escrava – Brasil sudeste, século XIX*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999.

SLENES, Robert W., “African Abrahams, Lucretias and men of sorrows: allegory and allusion in the brazilian anti-slavery lithographs (1827-1835) of Johann Moritz Rugendas”, em *Slavery and abolition : representing the body of the slave*. Londres, A Frank Cass Journal, Volume 23, n. 2, agosto de 2002.

SOBEL, Mechal, *The world they made together. Black and white values in eighteenth-century Virginia*. Princeton, Nova Jersey, Princeton University Press, 1987.

WOOD, Marcus, *Blind memory. Visual representations of slavery in England and America 1780-1865*. Manchester e Nova York, Manchester University Press, 2000.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR:

ALENCAR, José de, *Mãe*. Peça em quatro atos, 1859. No site: <http://www.biblio.com.br/conteudo/joseddealencar/mae.htm>.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de (organização), *História da vida privada no Brasil 2. Império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo, Cia. das Letras, 1997.

ALLWOOD, John, *The great exhibitions*. Londres, Studio Vista, 1977.

ANJO, João Alfredo dos, “As amas. Contribuição ao estudo do seu papel na formação da criança brasileira”, em *Revista do Arquivo Público*, volume 42, n. 47, dezembro/1997, Recife.

APPLE, Rima D., *Mothers and medicine: a social history of infant feeding, 1890-1950*. Madison, Univ. of Wisconsin Press, 1987.

ARIÈS, Philippe, *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos Editora S. A., 1981.

AZEVEDO, Aluísio, *O mulato*, em *Aluísio Azevedo. Ficção completa em dois volumes*. Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar, 2005, volume 1.

BANCEL, Nicolas, BLANCHARD, Pascal e BOËTSCH, Gilles (direção), *Zoos humains. Au temps des exhibitions humaines*. Paris, La Découverte, 2004.

BAUDELAIRE, Charles Pierre, *The letters of Charles Baudelaire to his mother. 1833-1866*. Nova York, Benjamin Blom, INC., 1971.

BEAUMONT, Gustave e TOCQUEVILLE, Alexis de, *On the penitentiary system in the United States and its application in France*. Illinois, Southern Illinois University Press, 1964 (primeira publicação em 1833).

BEDIADA, Begonha (organização), *Diário do Imperador D. Pedro II: 1840-1891*. Petrópolis, Museu Imperial, 1999, em CD-ROM.

BLANCKAERT, Claude, “Lógicas da antropotecnia: mensuração do homem e bio-sociologia (1860-1920)”, em *Revista Brasileira de História: ciência e sociedade*. São Paulo, ANPUH/Humanitas Publicações, vol. 21, n. 41, 2001, pp. 145-156.

BOGDAN, Robert, *Freak show. Presenting human odities for amusement and profit*. Chicago e Londres, The University of Chicago Press, 1988.

BRILLIANT, Richard, *Portraiture*. Londres, Reaktion Books, 2002.

BURKE, Peter, *Testemunha ocular. História e imagem*. Bauru, SP., Edusc, 2004.

CALMON, Pedro, *História do Brasil. Século XIX – O império e a ordem liberal*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Ed., 1959, volume V.

CAVALCANTI, Nireu Oliveira, *Crônicas. Histórias do Rio colonial*. Rio de Janeiro, Faperj e Civilização Brasileira, 2004.

COLE, Simon A., *Suspect identities. A history of finger-printing and criminal identification*. Cambridge e Londres, Harvard University Press, 2001.

COSTA, Jurandir Freire, *Ordem médica e norma familiar*. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1983, 2ª. edição.

CUNHA, Olívia Maria Gomes da, *Intenção e gesto. Pessoa, cor e a produção cotidiana da (in)diferença no Rio de Janeiro, 1927-1942*. Rio de Janeiro, Publicação do Arquivo Nacional, 2002.

EDMUNDO, Luiz, *O Rio de Janeiro no tempo dos Vice-Reis*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1932.

FILDES, Valerie, *Wet nursing. A history from antiquity to the present*. Oxford, Nova York, Basil Blackwell Inc., 1988.

FINK, Arthur E., *Causes of crime. Biological theories in the United States – 1800-1915*. Philadelphia, Univ. of Pennsylvania Press, 1938.

FOUCAULT, Michel, *Vigiar e punir. História da violência nas prisões*. Petrópolis, Ed. Vozes, 1977.

FREITAS, Marcus Vinícius de, *Hartt: Expedições pelo Brasil Imperial; 1865-1878*. Metalivros, 2001.

GOLDEN, Janet, *A social history of wet nursing in America. From breast to bottle*. Columbus, Ohio State Univ. Press, 2001.

GOULD, Stephen Jay, *The mismeasure of man*. Nova York, Norton, 1996.

HAHNER, June E. (edição), *Women through women's eyes. Latin american women in nineteenth-century travel accounts*. Scholarly Resources Inc., 1998.

HAWKINS, Mike, "Lombroso and the semiotics of criminality", em *Social Darwinism in European and American thought – 1860-1945. Nature as model and nature as threat*. Inglaterra, University of Cambridge, 1997.

HOOPER-GREENHILL, Eilean, *Museums and the shaping of knowledge*. Londres e Nova York, Routledge, 1997.

KARP, Ivan e LAVINE, Steven D., *Exhibiting cultures. The poetics and politics of museum display*. Washington, Smithsonian Institution, 1991.

KOTHE, Flávio R. (organização) e FERNANDES, Florestan (coordenação), *Walter Benjamin*. São Paulo, Editora Ática, Coleção Grandes Cientistas Sociais, 1985.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado, *A casa e a "trastaria": história e iconografia de interiores de moradias da cidade do Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de

Artes, sob a orientação do prof. Dr. José Roberto Teixeira Leite. Campinas, dezembro de 1994.

KURY, Lorelai B., "A sereia amazônica dos Agassiz: zoologia e racismo na viagem ao Brasil", em *Revista Brasileira de História: ciência e sociedade*. São Paulo, ANPUH/Humanitas Publicações, vol. 21, n. 41, 2001, pp. 157-172.

LANDAU, Paul Stuart (et. al.), *Images and Empires: visualily in colonial and postcolonial Africa*. Berkeley, Los Angeles e Londres, Univ. of California Press, 2002.

LEITE, José Roberto Teixeira, *500 anos de pintura brasileira*. CD-rom fabricado pela Microservice Indústria Brasileira; produzido e distribuído pela Log On Informática Ltda, 1999.

LURIE, Edward, *Louis Agassiz. A life in science*. Chicago e Toronto; The Univ. of Chicago Press e The Univ. of Toronto Press, 1960.

MACHADO, Roberto, LOUREIRO, Ângela, LUZ, Rogério e MURICY, Kátia, *Danação da norma. Medicina social e constituição da psiquiatria no Brasil*. Rio de Janeiro, Ed. Graal Ltda, 1978.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em *Machado de Assis: obra completa em três volumes*. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar S. A., 1986, volume I.

MANNHEIM, Hermann (edição), *Pioneers in criminology*. Montclair, Nova Jersey; Patterson Smith, 1972, 2a. edição.

MORAES SILVA, Antonio de, *Diccionario da lingua portugueza*. Rio de Janeiro, Oficinas da S. A. Litho-Typographia Fluminense, 1922, tomos I e II (fac-simile da edição de 1813, Lisboa, Typographia Lacérdina).

O'BRIEN, Patricia, *The promise of punishment. Prisons in nineteenth-century France*. Princeton, Nova Jersey; Princeton Univ. Press, 1982.

PESAVENTO, Sandra Jatahy, *Exposições Universais. Espetáculos da modernidade do século XIX*. São Paulo, Ed. Hucitec, 1997.

PRIORE, Mary Del (organização), *História das crianças no Brasil*. São Paulo, Contexto, 1999.

PRIORE, Mary Del (organização), *História das mulheres no Brasil*. São Paulo, Contexto, 2002.

ROQUETTE, J. I., *Código do Bom-Tom. Ou regras de civilidade e de bem viver no século XIX*. SCHWARCZ, Lilia Moritz (organização, introdução e notas da reedição), São Paulo, Cia das Letras, 1997.

SCHWARCZ, Lilia Moritz, *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo, Cia. das Letras, 1998.

SEVCENKO, Nicolau (organização), *História da vida privada no Brasil 3. República: da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo, Cia. das Letras, 1998.

SOUZA, Gilda de Mello e, *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*. São Paulo, Cia das Letras, 1987.

STAUM, Martin S., *Labeling people. French scholars on society, race and Empire, 1815-1848*. Montreal & Kingston, Londres, Ithaca; McGill-Queen's Univ. Press, 2003.

SUSSMAN, George D., *Selling mother's milk. The wet-nursing business in France, 1715-1914*. Urbana, Chicago e Londres; University of Illinois Press, 1982.

TACCA, Fernando de, *A imagética da comissão Rondon: etnografias fílmicas estratégicas*. Campinas, SP., Editora Papyrus, 2001.

WOODALL, Joanna, *Portraiture. Facing the subject*. Manchester e Nova York, Manchester University Press, 1997.

Sandra Sofia Machado Koutsoukos

No estúdio do fotógrafo. Representação e auto-representação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX.

Volume II – Álbum de Imagens (Anexo)

Tese de Doutorado apresentada na pós-graduação em Multimeios, do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para a obtenção do título de Doutor em Multimeios.

Orientadora: Profa. Dra. Iara Lis Schiavinatto.

Campinas

2006

LISTA E FONTES DAS IMAGENS:

CAPÍTULO 1: A FOTOGRAFIA NO BRASIL NO SÉCULO XIX.

Imagem 1 – “Patience is the virtue of asses”, caricatura de Honoré Daumier, c. 1840. Reproduzido do livro de GERNSEHEIM, Helmut e GERNSEHEIM, Alison, *L. J. M. Daguerre (1787-1851). The world’s first photographer*. Cleveland e Nova York, The ‘World Publishing Company, [1956; 1a. edição], ilustração n. 86, s. n. p.

Imagem 2 - “Lê talent vient en dormant”, caricatura, sem autor, c. 1840. Reproduzido de *Ibid.*, ilustração n. 87, s. n. p.

Imagem 3 – Retrato de casal. Ambrótipo, autor não identificado, c. de 1860. Acervo da Fundação Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (Fundaj). Coleção Francisco Rodrigues: CFR 15527.

Imagem 4 – Estojo do ambrótipo da imagem 3. Tampa confeccionada com termoplástico marrom, apresentando relevo. Dimensões do estojo: 15,8 x 12,7 x 12,7 cm. Acervo Fundaj, CFR 15527.

Imagem 5 – Retrato do Barão de Moniz de Aragão. Cartão-de-visita de P. Biegner & Co. Atuou em Berlim [18--]. Acervo do Arquivo Nacional. 02/FOT/11.

Imagem 6 – Retrato de Zacarias de Góis e Vasconcelos. Cartão-de-visita de Pacheco & Filho. Rio de Janeiro, [187-]. Acervo do Arquivo Nacional. 02/FOT/173.

Imagem 7 – Retrato de homem. Cartão-de-visita de Alberto Henschel. Recife, [1866-1877]. Acervo Fundaj, CFR 1802.

Imagem 8 – Retrato de mulher. Cartão-de-visita de Constantino Barza. Recife, 1880. Acervo Fundaj, CFR 336.

Imagem 9 – Interior do ateliê fotográfico de G. Sarracino. São Paulo, c. de 1900. Foto reproduzida de KOSSOY, Boris, *Origens e expansão da fotografia no Brasil – século XIX*. São Paulo, Mec-Funarte, 1980.

Imagem 10 – Estúdio da “Photographia Gaensly”, em São Paulo. Anúncio incluso na *Revista Industrial*, álbum organizado por Jules Martin, c. 1900. Coleção do Museu Paulista. Foto reproduzida de FERRAZ, Vera M. de Barros (organização), *Imagens de São Paulo: Gaensly no acervo da Light 1899-1925*. São Paulo, Fundação Patrimônio Histórico da Energia de São Paulo, 2001, p. 64.

Imagem 11 – Planta baixa e corte do anexo destinado ao estúdio da “Photographia Gaensly” em São Paulo, realizada por Pucci & Micheli, 1893. Divisão Arquivo Histórico Municipal “Washington Luís”/DPH/SMC. Reproduzido de *Ibid.*, p. 61.

Imagem 12 – Crianças da família Barza. Dim: 0,166 x 0,108. De Constantino Barza, Recife, 1880. Acervo Fundaj, CFR 2774.

Imagem 13 – Retrato de menina. Cartão-de-visita de Carneiro & Tavares, Rio de Janeiro, [1889]. Acervo do Arquivo Nacional. 02/FOT/405.

Imagem 14 – Retrato de mulher. Cartão-de-visita de Militão Augusto de Azevedo, São Paulo, 1880. Acervo do Museu Paulista. IC 16544-0967-2814.

Imagem 15 – Retrato de mulher. Cartão-de-visita de Militão Augusto de Azevedo, São Paulo, 1880. Acervo do Museu Paulista. IC 16544-0968-2814.

Imagem 16 – Retrato de homem. Cartão-de-visita de Militão Augusto de Azevedo, São Paulo [1875-1880]. Acervo do Museu Paulista. IC 16544-2379-2814.

Imagem 17 – Retrato de homem. Cartão-de-visita de Militão Augusto de Azevedo, São Paulo [1875-1880]. Acervo do Museu Paulista. IC 16544-2621-2814.

Imagem 18 – Retrato de João José de Figueiredo e Mirandolina Amélia de Figueiredo. Dim: 0,167 x 0,108. De Constantino Barza, Recife, 1880. Acervo Fundaj, CFR 2942.

Imagem 19 – Retrato de cozinheiro. Cartão-de-visita de Militão Augusto de Azevedo. São Paulo, [década de 1870]. Acervo do Museu Paulista. IC 16544-0699-2814.

Imagem 20 – Retrato de rapaz fardado. De Flósculo de Magalhães, Recife, 1898. Acervo Fundaj, CFR 1797.

Imagem 21 – Capa do álbum de família de Francisco de Assis Caldas Lins. Encadernação de couro preto, com moldura de metal na capa, tendo ao centro aplicação metálica em forma de escudo, com a inscrição *F. C.* Segunda metade do século XIX. Dimensões: 13 x 16 x 6,5 cm. Acervo Fundaj.

Imagem 22 – Capa do álbum de família de Arthur Siqueira Cavalcanti. Encadernação em veludo vermelho, com aplicação de madeira esculpida na capa, formando imagens e forma de escudo. Segunda metade do século XIX. Dimensões: 23 x 33 x 6,5 cm. Acervo Fundaj.

Imagem 23 – Retrato de casal com álbum. De Alfredo Ducasble, Recife, [1879-1894]. Acervo Fundaj, CFR 12531.

Imagem 24 – Suportes variados para cartões-de-visita e *carte-cabinet*. 1870-1900. Foto reproduzida de LOTHROP JR, Eaton S. e SPIRA, Jonathan B., *The history of photography. As seen through the Spira collection*. Nova York, Aperture, 2001, p. 62.

CAPÍTULO 2: ENTRE LIBERDADE E ESCRAVIDÃO, NA FOTOGRAFIA.

Imagem 25 – Retrato de homem e retrato de três mulheres. Estojo com dois ambrótipos de autoria desconhecida. Estados Unidos da América, c. 1872-1874. Sem informação das dimensões ou do acabamento do estojo. Pertence à coleção do The Bronx Museum of the Arts, Nova York. Reproduzido de SEVERA, Joan, *Dressed for the photographer: ordinary americans and fashion, 1840-1900*. Kent, Ohio, The Kent University Press, 1995, p. 332.

Imagem 26 – Retrato de moça. Cartão-de-visita de autor desconhecido. Estados Unidos da América, 1876. Coleção particular de Deborah Fontana Cooney, em Silver Spring, Maryland, EUA. Reproduzido de *Ibid.*, 362.

Imagem 27 – Retrato de homem. Ambrótipo de autoria desconhecida, c. 1860. Estojo de madeira revestido de couro marrom; forro interno de seda (tampa); moldura dourada; placa com aplicações douradas (botões, corrente e anéis). Dimensões: estojo 9,3 x 8,3 x 2 cm; placa 6,1 x 5 cm. Acervo Fundaj, CFR 15521.

Imagem 28 – Retrato de homem idoso. Cartão-de-visita de Alberto Henschel. Recife, [1877-1882]. Acervo Fundaj, CFR 1798.

Imagem 29 – Retrato de Marcellina. Cartão-de-visita de Carneiro & Tavares. Rio de Janeiro, [1876-1887]. Foto reproduzida de SLENES, Robert W., “Escravos, cartórios e desburocratização: o que Rui Barbosa não queimou será destruído agora?”, na *Revista de História*, n. 10. São Paulo, ANPUH/Marco Zero, março/agosto de 1985, p. 175.

Imagem 30 – Retrato de Glyceria da Conceição Ferreira. Cartão-de-visita de Carneiro & Gaspar. Rio de Janeiro, [1872]. Acervo do Arquivo Nacional. 02/FOT/144.

Imagem 31 – Verso do retrato de Glyceria da Conceição Ferreira. Acervo do Arquivo Nacional. 02/FOT/144.

Imagem 32 – Retrato de casal. Cartão-de-visita de Militão Augusto de Azevedo. São Paulo, 1879. Acervo do Museu Paulista. IC 16543-0492-0568.

Imagem 33 – Retrato de casal. Cartão-de-visita de Militão Augusto de Azevedo. São Paulo, década de 1870. Acervo do Museu Paulista.

Imagem 34 – Retrato de casal. Cartão-de-visita de Militão Augusto de Azevedo. São Paulo, 1879. Acervo do Museu Paulista. IC 16544-0346-2814.

Imagem 35 – Retrato de casal. Cartão-de-visita de Militão Augusto de Azevedo. São Paulo, década de 1870. Acervo do Museu Paulista. IC 16544-2451-2814.

Imagem 36 – Retrato de família. Cartão-de-visita de autor desconhecido. Cerca de 1880. Pertence a colecionador particular. Foto reproduzida de AGUILAR, Nelson (organizador), *Negro de corpo e alma. Mostra do Redescobrimento. Brasil 500 é mais*. Catálogo de exposição. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000, p.186.

Imagem 37 – Retrato de homem, mulher e menina-moça. Cartão-de-visita de Militão Augusto de Azevedo. São Paulo, 1873. Acervo do Museu Paulista. IC 16540-1946-3223.

Imagem 38 – Retrato de casal de crianças. Cartão-de-visita de Militão Augusto de Azevedo. São Paulo, 1879. Acervo do Museu Paulista. IC 16544-0080-2814.

Imagem 39 – Retrato de rapaz. Cartão-de-visita de Militão Augusto de Azevedo. São Paulo, 1880. Acervo do Museu Paulista. IC 16544-0927-2814.

Imagem 40 – Retrato de homem. Cartão-de-visita de Militão Augusto de Azevedo. São Paulo, 1879. Acervo do Museu Paulista. IC 16544-0342-2814.

Imagem 41 – Retrato de homem. Cartão-de-visita de Militão Augusto de Azevedo. São Paulo, década de 1870. Acervo do Museu Paulista. IC 16544-2152-2814.

Imagem 42 – Retrato de busto de José Queirós Cazuza. Cartão-de-visita de Alfredo Ducasle. Recife, [1879-1894]. Acervo Fundaj, CFR 1803.

Imagem 43 – Retrato de busto de José Carlos do Patrocínio. Cartão-de-visita de Pedro Sátiro de Souza da Silveira. Rio de Janeiro, [187-]. Acervo do Arquivo Nacional. 02/FOT/281.

Imagem 44 – Retrato de busto de mulher. Cartão-de-visita cortado para acondicionamento nos álbuns de controle do ateliê de Militão Augusto de Azevedo (autor da foto). São Paulo, [1865-1870]. Acervo do Museu Paulista. IC 16539-1596-2117.

Imagem 45 – Retrato de busto de D. Catharina Pavão. Cartão-de-visita (cortado) de Militão Augusto de Azevedo. São Paulo, [1860-1870]. Acervo do Museu Paulista. IC 16539-1741-2117.

Imagem 46 – Retrato de busto de mulher. Cartão-de-visita (cortado) de Militão Augusto de Azevedo. São Paulo, 1870. Acervo do Museu Paulista. IC 16540-0120-3223.

Imagem 47 – Retrato de senhora da família Costa Carvalho na cadeirinha, com dois escravos. Cartão-de-visita de autor desconhecido. Bahia, c. 1860. Acervo do Instituto Moreira Salles.

Imagem 48 – Retrato de senhor com cinco escravos. Cartão-de-visita de Militão Augusto de Azevedo. São Paulo, 1879. Acervo do Museu Paulista. IC 16544-0481-2814

Imagem 49 – Retrato de escrava lavadeira da família Sá e Albuquerque. Cartão-de-visita de Alberto Henschel. Recife, [1877-1882]. Acervo Fundaj, CFR 1807.

Imagem 50 – Retrato de escravo porteiro de escritório da família Comber. Cartão-de-visita de A. W. Osborne. Recife, [1861-1864]. Acervo Fundaj, CFR 1800.

Imagem 51 – Retrato de mulher e menina. Cartão-de-visita de Christiano Junior. Rio de Janeiro, c. 1865. Acervo do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Foto reproduzida de AZEVEDO, Paulo César e LISSOVSKY, Mauricio (organização), *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr.* São Paulo, Ed. Ex Libris, 1988, prancha 13.

Imagens 52 e 53 – Retratos de negras da Bahia. Díptico de Marc Ferrez, 15,4 x 21,8 cm. Foto reproduzida de FERNANDES JR., Rubens e LAGO, Pedro Corrêa do (organização), *O século XIX na fotografia brasileira.* São Paulo, Livraria Francisco Alves Editora, p.50.

Imagem 54 – Retrato de homem com vestimenta de inspiração (ou procedência) africana. Cartão-de-visita de Christiano Junior. Rio de Janeiro, c. 1865. Acervo do SPHAN. Foto reproduzida de AZEVEDO, Paulo César e LISSOVSKY, Mauricio (org.), *op. cit.*, prancha 70.

Imagem 55 – Retrato de homem negro cesteiro. Cartão-de-visita de Marc Ferrez. Cerca de 1875. Foto reproduzida de FERNANDES JR., Rubens e LAGO, Pedro Corrêa do (org.), *op. cit.*, p.48.

Imagem 56 – Retrato de mulher negra com barril. João Goston. Bahia, c. 1870. Acervo do Instituto Moreira Salles. Foto reproduzida de ERMAKOFF, George, *O negro na fotografia brasileira do século XIX.* Rio de Janeiro, G. Ermakoff Casa Editorial, 2004, p. 158.

Imagem 57 – Retrato de mulher negra vendedora de bananas com filho. Fotografia de Rodolpho Lindemann. Salvador, [década de 1880]. Acervo da Fundação Gregório de Mattos. Foto reproduzida de *Ibid.*, p. 214.

Imagem 58 – Retrato de rapaz e menino jogando capoeira. Cartão-de-visita de Christiano Junior. Rio de Janeiro, c. 1865. Acervo do SPHAN. Foto reproduzida de AZEVEDO, Paulo César e LISSOVSKY, Mauricio (org.), *op. cit.*, prancha 71.

Imagem 59 – Retrato de dois homens com roupas e instrumentos de festa religiosa de origem africana (Congada). Cartão-de-visita de Christiano Junior. Rio de Janeiro, c. 1865. Acervo do SPHAN. Foto reproduzida de *Ibid.*, prancha 74.

Imagem 60 – Estudos de etnias africanas. Composição de cartões-de-visita de Christiano Junior. Rio de Janeiro, c. 1865. Foto reproduzida de KOSSOY, Boris e CARNEIRO, Maria Luiza Tucci, *O olhar europeu. O negro na iconografia brasileira do século XIX*. São Paulo, Edusp, 2002, prancha 73.

Imagem 61 – Retrato de homens cumprimentando-se e segurando guarda-chuvas. Cartão-de-visita de Christiano Junior. Rio de Janeiro, c. 1865. Acervo do SPHAN. Foto reproduzida de AZEVEDO, Paulo César e LISSOVSKY, Mauricio (org.), *op. cit.*, prancha 57.

Imagem 62 – Retrato de homem negro. Cartão-de-visita de Christiano Junior. Rio de Janeiro, c. 1865. Acervo do SPHAN. Foto reproduzida de *Ibid.*, prancha 54.

Imagem 63 – Retrato de barbeiro e freguês (este, com ferros nos tornozelos). Cartão-de-visita de Christiano Junior. Rio de Janeiro, c. 1865. Acervo de SPHAN. Foto reproduzida de *Ibid.*, prancha 66.

Imagem 64 – Retrato de mulher negra costurando. De Alberto Henschel. Bahia, c. 1870. Acervo do Instituto Moreira Salles.

Imagem 65 – Retrato de vendedora de frutas com guarda-sol. Carte-cabinet (14 x 10 cm; cartão suporte: 17 x 11 cm); fotografia albuminada de Alberto Henschel. Rio de Janeiro, c. 1870. Acervo do Instituto Moreira Salles.

Imagem 66 – Retrato de cozinheiro de tropeiros. Autor desconhecido, sem data. Acervo da seção de iconografia da Biblioteca Nacional.

Imagem 67 – Retrato de busto de mulher. Cartão-de-visita de Alberto Henschel. Recife, c. 1870. Acervo do Leibniz-Institut – AL. Foto reproduzida de ERMAKOFF, George, *op. cit.*, p. 22.

Imagem 68 – Retrato de busto de homem. Cartão-de-visita de Alberto Henschel. Rio de Janeiro, c. 1870. Acervo do Instituto Moreira Salles.

Imagem 69 – Retrato de menino. Cartão-de-visita de Alberto Henschel. Salvador, c. 1870. Acervo do Leibniz-Institut – AL. Foto reproduzida de ERMAKOFF, George, *op. cit.*, p. 96.

Imagem 70 – Caricatura de Henrique Fleuiss, publicada na *Semana Ilustrada*, Rio de Janeiro, 28 de janeiro de 1866. Reproduzida de AZEVEDO, Paulo César de e LISSOVSKY, Mauricio (org.), *op. cit.*, s. n. p.

Imagem 71 – Retrato de mulher da etnia “Mina”. Cartão-de-visita de Christiano Junior. Rio de Janeiro, c. 1865. Acervo do Museu Histórico Nacional. Reproduzida de *Ibid.*, prancha 24.

Imagem 72 – Retrato de mulher da etnia “Mina Efa”. De Augusto Stahl. Rio de Janeiro, c. 1865. Acervo The Peabody Museum of Archaeology & Ethnology. Foto reproduzida de ERMAKOFF, George, *op. cit.*, p. 241.

Imagem 73 – Retrato de Delia. Daguerreótipo de Joseph T. Zealy. Carolina do Sul, EUA, 1850. Acervo do The Peabody Museum of Archaeology & Ethnology. Foto reproduzida de BANTA, Melissa, *A curious & ingenious art. Reflections on daguerreotypes at Harvard*. Iowa, Univ. of Iowa Press, 2000, p. 46.

Imagem 74 – Retrato de Renty. Daguerreótipo de Joseph T. Zealy. Carolina do Sul, EUA, 1850. Acervo do The Peabody Museum of Archaeology & Ethnology. Foto reproduzida de *Ibid.*, p.42.

Imagem 75 – Retrato de homem da etnia “Mina Mondri”. Dimensões: 15,4 x 11, 7 cm, de Augusto Stahl. Rio de Janeiro, c. 1865. Acervo do The Peabody Museum of Archaeology & Ethnology. Foto reproduzida de ERMAKOFF, George, *op. cit.*, p.25.

Imagem 76 – Retrato de homem da etnia “Mina Ossa”. De Augusto Stahl. Rio de Janeiro, c. 1865. Acervo do The Peabody Museum of Archaeology & Ethnology. Foto reproduzida de ERMAKOFF, George, *op. cit.*, p. 238.

Imagem 77 – Retrato de homem da etnia “Monjolo”. De Augusto Stahl. Rio de Janeiro, c. 1865. Acervo do The Peabody Museum of Archaeology & Ethnology. Foto reproduzida de ERMAKOFF, George, *op. cit.*, p. 239.

Imagem 78 – Retrato de moça da etnia “Mina Ondo” com turbante e colar. De Augusto Stahl. Rio de Janeiro, c. 1865. Acervo do The Peabody Museum of Archaeology & Ethnology. Foto reproduzida de ERMAKOFF, George, *op. cit.*, p. 240.

Imagem 79 – Retrato antropométrico de homem negro de costas, perfil e frente. Dimensões: 21 x 28 cm, de Augusto Stahl. Rio de Janeiro, c. 1865. Acervo do The Peabody Museum of Archaeology & Ethnology. Foto reproduzida de ERMAKOFF, George, *op. cit.*, p. 251.

Imagem 80 – Litogravura “Transporte de uma criança branca para ser batizada na igreja”. De Jean Baptiste Debret, c. 1820-1834. Reproduzida de DEBRET, Jean

Baptiste, *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Belo Horizonte e São Paulo, Ed. Itatiaia e Ed. da Universidade de São Paulo, 1989, tomo III, prancha 12.

Imagem 81 – Litogravura “Liteira para viajar no interior”. De Jean Baptiste Debret, c. 1820-1834. Reproduzida de *Ibid.*, prancha 16.

Imagem 82 – Litogravura “Famille de planteurs”. De Johann Moritz Rugendas, c. 1820-1835. Reproduzida de RUGENDAS, Johann Moritz, *Viagem pitoresca através do Brasil*. Belo Horizonte e São Paulo, Ed. Itatiaia e Ed. Universidade de São Paulo, 1989, prancha 16.

Imagem 83 – “Ana Maria de São José e Aragão, filha dos Barões de Jaguaripe, no colo de uma escrava”. 0,85 x 0,60 cm. Sem autor e sem data. Pertence ao Museu do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia. Reproduzida de AGUILAR, Nelson (organização), *Negro de corpo e alma. Mostra do Redescobrimento. Brasil 500 é mais*. Catálogo de exposição. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000, p. 424.

Imagem 84 – “D. Pedro II, com ano e meio de idade, no colo de sua ama”. Retrato a óleo atribuído a Jean Baptiste Debret, c. 1827. Reproduzido de CALMON, Pedro, *História do Brasil. Século XIX – O império e a ordem liberal*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Ed., 1959, volume V, p. 1582.

Imagem 85 – Retrato de Augusto Gomes Leal e da ama-de-leite Mônica. Cartão-de-visita de João Ferreira Villela. Recife, c. 1860. Acervo Fundaj, CFR 1795.

Imagem 86 – “Nossa senhora ao trono com o menino e os Santos Liberal e Francisco” – detalhe com Nossa Senhora e o menino. Pintura de Giorgione, fim século XV/início século XVI. Dim. total: 200 x 152 cm. Está na Igreja de São Liberal, Castelfranco. Reproduzida da coleção *Gênios da pintura*. Volume II: “Da Renascença ao Maneirismo”.

Imagem 87 – Retrato de mãe com criança. Cartão-de-visita de Alberto Henschel. Recife, 1866-1877. Acervo Fundaj, CFR 2642.

Imagem 88 – “Maternidade”. Óleo sobre tela, 165 x 200 cm, de Eliseu Visconti, 1906. Pertence ao acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Localizada em LEITE, José Roberto Teixeira, *500 anos de pintura brasileira*. CD-rom fabricado pela Microservice Indústria Brasileira; produzido e distribuído pela Log On Informática Ltda, 1999.

Imagem 89 – “Mãe preta”. Óleo sobre tela, de Lucílio Albuquerque, c. 1917. Pertence ao acervo do Museu de Arte da Bahia, em Salvador. Localizada em LEITE, José Roberto Teixeira, *Ibid.*

Imagem 90 – Retrato de Isabel Adelaide Leal e da ama-de-leite Mônica. Cartão-de-visita de Alberto Henschel. Recife, 1877-1882. Acervo Fundaj, CRF 2139.

Imagem 91 – Retrato de Fernando Simões Barbosa e ama-de-leite. Cartão-de-visita de Eugênio & Mauricio. Recife, 1864. Acervo Fundaj, CFR 550.

Imagem 92 – Retrato de José Eugênio Moreira Alves e ama-de-leite. Cartão-de-visita de Alberto Henschel. Recife, 1866-1877. Acervo Fundaj, CFR 551.

Imagem 93 – Retrato de Petronila, parteira e ama-de-leite com Maria Cavalcanti de Queirós Monteiro. Cartão-de-visita de Alberto Henschel. Recife, 1866-1877. Acervo Fundaj, CFR 1799.

Imagem 94 – Retrato de ama com criança. Cartão-de-visita de Constantino Barza. Recife, 1880. Acervo Fundaj, CFR 8279.

Imagem 95 – Retrato de ama com criança da família Costa Carvalho ou Parente Viana (segundo ficha do acervo). Cartão-de-visita de Alfredo Ducasble. Recife, 1879-1894. Acervo Fundaj, CFR 15296.

Imagem 96 – Retrato de ama com criança. Cartão-de-visita de Costantino Barza. Recife, 1880. Acervo Fundaj, CFR 4364.

Imagem 97 – Retrato de ama com criança. Cartão-de-visita de Frederico Ramos. Recife, 1889. Acervo Fundaj, CFR 552.

Imagem 98 – Retrato de Elisa Saboya de Albuquerque com ama escrava Joana. De Hermina Costa & Cia. Recife, 1883-1887. Acervo Fundaj, CFR 4089.

Imagem 99 – Verso do retrato de Elisa Saboya de Albuquerque com ama escrava Joana. Acervo Fundaj, CFR 4089.

Imagem 100 – Retrato de Antonio da Costa Pinto com sua ama-de-leite. Carte-cabinet (11 x 16,5 cm) de Antonio da Silva Lopes Cardozo. Bahia, c. 1861. Acervo do Arquivo Nacional. 02/FOT/436.

Imagem 101 – Retrato de Maria Rita Meireles da Costa Pinto com a ama-de-leite Benvinda. Carte-cabinet (11 x 16,5 cm) de Antonio da Silva Lopes Cardozo. Bahia, c. 1881. Acervo do Arquivo Nacional. 02/FOT/76.

Imagem 102 – Retrato de ama com criança. Foto de João Goston. Bahia, c. 1870. Acervo do Instituto Moreira Salles.

Imagem 103 – “Madona Sistina” – detalhe do rosto da Madona com o menino. Pintura de Raffaello, início do século XVI. Dimensão total: 265 x 196 cm. Está em Dresden. Reproduzida da coleção *Gênios da pintura*. Volume II: “Da Renascença ao Maneirismo”.

Imagem 104 – Retrato de busto de mãe com criança. Cartão-de-visita cortado para acondicionamento nos álbuns de controle do ateliê de Militão Augusto de Azevedo (autor da foto). São Paulo, 1876. Acervo do Museu Paulista. IC 16541-2343-2715

Imagem 105 – Retrato de busto de ama com criança. Cartão-de-visita (cortado) de Militão Augusto de Azevedo. São Paulo, 1870-1874. Acervo do Museu Paulista. IC 16540-0228-3223.

Imagem 106 – Retrato de busto de ama com criança. Cartão-de-visita (cortado) de Militão Augusto de Azevedo. São Paulo, 1876. Acervo do Museu Paulista. IC 16541-2049-2715.

Imagem 107 – Retrato de busto de ama com criança. Cartão-de-visita (cortado) de Militão Augusto de Azevedo. São Paulo, 1876. Acervo do Museu Paulista. IC 16541-2146-2715.

Imagem 108 – Retrato de busto de mãe ou ama com criança. Cartão-de-visita (cortado) de Militão Augusto de Azevedo. São Paulo, 1875. Acervo do Museu Paulista. IC 16541-1101-2715.

Imagem 109 – Daguerreótipo de ama com criança. Fotografia não identificado. Estados Unidos da América, c. 1850. Pertence ao The J. Paul Getty Museum, em Los Angeles. Reproduzido de WILLIS, Deborah e WILLIAMS, Carla, *The black female body. A photographic history*. Philadelphia, Temple University Press, 2002, p. 129.

Imagem 110 – Retrato de criança no colo de ama. Cartão-de-visita cortado para acondicionamento nos álbuns de controle do ateliê de Militão Augusto de Azevedo (autor da foto). São Paulo, 1877. Acervo do Museu Paulista. IC 16542-0445-0737.

Imagem 111 – Retrato de criança no colo de ama. Cartão-de-visita de Militão Augusto de Azevedo. São Paulo, 1879. Acervo do Museu Paulista. IC 16544-0066-2814.

Imagem 112 – Retrato de ama negra com criança branca presa às costas. Cartão postal de Rodolpho Lindemann. Salvador, [década de 1880]. Pertence à coleção Aparecido Jannir Salatini. Foto reproduzida de ERMAKOFF, George, *op. cit.*, p.102.

Imagem 113 – Retrato de ama negra com criança branca presa às costas. Fotografia não identificado. Bahia, c. 1870. Acervo do Instituto Moreira Salles.

Imagem 114 – Retrato de Olga e Stella fazendo pose com a babá. Sem especificação de formato. Fotografia não identificado. Brasil, c. 1890. Pertence à coleção George Ermakoff. Reproduzido de ERMAKOFF, George, *op. cit.*, 103.

Imagem 115 – Retrato de babá brincando com criança. Sem especificação de formato. Foto de Jorge Henrique Papf. Petrópolis (RJ), c. 1899. Pertence à coleção George Ermakoff. Reproduzido de ERMAKOFF, George, *op. cit.*, p. 98.

Imagem 116 – Retrato de Heustis Cook (filho do fotógrafo) com a ama. Sem especificação de formato. Foto de George Cook, EUA, 1868. Pertence à coleção do The Valentine Museum, Richmond, Virginia, EUA. Reproduzido de SEVERA, Joan, *op. cit.*, p. 281.

CAPÍTULO 3: NA CASA DE CORREÇÃO DA CORTE, A “GALERIA DE CONDENADOS”.

Imagem 117 – Retratos de criminosas. Reproduzidos de BYRNES, Thomas, 1886 – *Professional criminals of America*. Nova York, Chelsea House Publishers, 1969 (cópia da primeira publicação de 1886), números 127 a 132.

Imagem 118 – Retratos de criminosos. Reproduzidos do álbum de Thomas Byrnes, *Ibid.*, números 7 a 12.

Imagem 119 – Foto de preso sendo forçado a posar para registro fotográfico criminal. Reproduzida do álbum de Thomas Byrnes, *Ibid.*, entre as págs. 52 e 53.

Imagem 120 – Retratos de Will West, William West e suas impressões digitais. EUA, 1903. Fotos reproduzidas de COLE, Simon A., *Suspect identities. A history of finger-printing and criminal identification*. Cambridge e Londres, Harvard University Press, 2001, p. 141.

Imagem 121 – Retrato de Themótio Freire. Dimensões: 13 x 9,5 cm. Foto de Arthur de Pinho, “photographo da polícia – Distrito Federal”. Rio de Janeiro, 1892. Acervo do Arquivo Nacional. GIF1, 6 J 92.

Imagem 122 – Retrato de Cadete Leitão. Dimensões: 13 x 9,5 cm. Foto de Arthur de Pinho, “photographo da polícia – Distrito Federal”. Rio de Janeiro, 1892. Acervo do Arquivo Nacional. GIF1, 6 J 92.

Imagem 123 – Retrato de Soldado Tosto. Dimensões: 13 x 9,5 cm. Foto de Arthur de Pinho, “photographo da polícia – Distrito Federal”. Rio de Janeiro, 1892. Acervo do Arquivo Nacional. GIF1, 6 J 92.

Imagem 124 – Capa de álbum da “Galeria de condenados”. Capa em couro verde, com arabescos dourados nas bordas e no brasão do Império ao centro. Dimensões: 27 x 20 x 8 cm. [1870-1875]. Acervo de iconografia da Biblioteca Nacional. 17, 1, 17-18.

Imagem 125 – Retrato de Julio Maria da Conceição Marques. Casa de Correção da Corte (CCC), fotógrafo não identificado, c. 1870-1871. Foto reproduzida do álbum da “Galeria de condenados”. Acervo de iconografia da Biblioteca Nacional. 17, 1, 17-18.

Imagem 126 – Retrato de José Maria Pereira Braga. CCC, fotógrafo não identificado, 1871. Do álbum de condenados, op. cit. BN.

Imagem 127 – Retrato de José Maria Pereira Braga. CCC, fotógrafo não identificado, 1873. Do álbum de condenados, op. cit. BN.

Imagem 128 – Retrato de Symphronio. CCC, fotógrafo não identificado, c. 1872. Do álbum de condenados, op. cit. BN.

Imagem 129 – Retrato de Carlos Frederico Palaisino. CCC, fotógrafo não identificado, c. 1870-1871. Do álbum de condenados, op. cit. BN.

Imagem 130 – Retrato de José Mendes Tosta. CCC, fotógrafo não identificado, c. 1870-1871. Do álbum de condenados, op. cit. BN.

Imagem 131 – Retrato de Amado Mina. CCC, fotógrafo não identificado, c. 1872. Do álbum de condenados, op. cit. BN.

Imagem 132 – Retrato do Bacharel José Pontes Visgueiro. CCC, fotógrafo não identificado, 1874. Do álbum de condenados, op. cit. BN.

Imagem 133 – Retrato de Generosa Maria de Jesus. CCC, fotógrafo não identificado, c. 1872. Do álbum de condenados, op. cit. BN.

Imagem 134 – Retrato de Isabel Jacintha. CCC, fotógrafo não identificado, c. 1872. Do álbum de condenados, op. cit. BN.

Imagem 135 – Retrato de Benedito Crioulo. CCC, fotógrafo não identificado, c. 1870-1871. Do álbum de condenados, op. cit. BN.

Imagem 136 – Retrato de Vitorino. CCC, fotógrafo não identificado, c. 1872. Do álbum de condenados, op. cit. BN.

Imagem 137 – Retrato de Marcellino. CCC, fotógrafo não identificado, c. 1872. Do álbum de condenados, op. cit. BN.

Imagem 138 – Retrato de José Pardo. CCC, fotógrafo não identificado, c. 1872. Do álbum de condenados, op. cit. BN.

Imagem 139 – Retrato de Matheus. CCC, fotógrafo não identificado, c. 1874. Do álbum de condenados, op. cit. BN.

Imagem 140 – Retrato de Fortunato. CCC, fotógrafo não identificado, c. 1872. Do álbum de condenados, op. cit. BN.

Imagem 141 – Retrato de Bento Congo. CCC, fotógrafo não identificado, c. 1872. Do álbum de condenados, op. cit. BN.

Imagem 142 – Retrato de José Sebastião Rosa (conhecido na cidade do Rio de Janeiro como o “feiticeiro Juca Rosa”). CCC, fotógrafo não identificado, c. 1872-1873. Do álbum de condenados, op. cit. BN.

Imagem 143 – Retrato de Claudiano. CCC, fotógrafo não identificado, c. 1872. Do álbum de condenados, op. cit. BN.

Imagem 144 – Retrato de Mascaroli Cesari Giusep. CCC, fotógrafo não identificado, c. 1872-1873. Do álbum de condenados, op. cit. BN.

Álbum

de

Imagens



Imagem 1 - "Patience is the virtue of asses", caricatura de Honoré Daumier, c. 1840.



Imagem 2 - "Lê talent vient en dormant", caricatura, sem autor, c. 1840.



Imagem 3 - Retrato de casal. Ambrótipo, autor não identificado, c. de 1860.



Imagem 4 - Estojo do ambrótipo do casal da Imagem 3.



Imagem 5 - Retrato do Barão de Moniz de Aragão. Cartão-de-visita de P. Biegner & Co. Berlim, [18--].



Imagem 6 - Retrato de Zacarias de Góis e Vasconcelos. Cartão-de-visita de Pacheco & Filho, Rio de Janeiro, [187-].



Imagem 7 - Retrato de homem. Cartão-de-visita de Alberto Henschel. Recife, [1866-1877].



Imagem 8 - Retrato de mulher. Cartão-de-visita de Constantino Barza. Recife, 1880.



Imagem 9 - Interior do ateliê fotográfico de G. Sarracino. São Paulo, c. de 1900.

“REVISTA INDUSTRIAL”

PHOTOGRAPHIA GAENSLY & LINDEMANN

Guilherme Gaensly Successor

S. PAULO
Rua 15 de Novembro
28

Photographias
de todos os systemas
de Grande Collecção
de Vistas de São Paulo.
O melhor Atelier de S. Paulo.



VISTA DO ATELIER

Imagem 10 - Estúdio da "Photographia Gaensly", em São Paulo, c. de 1900.

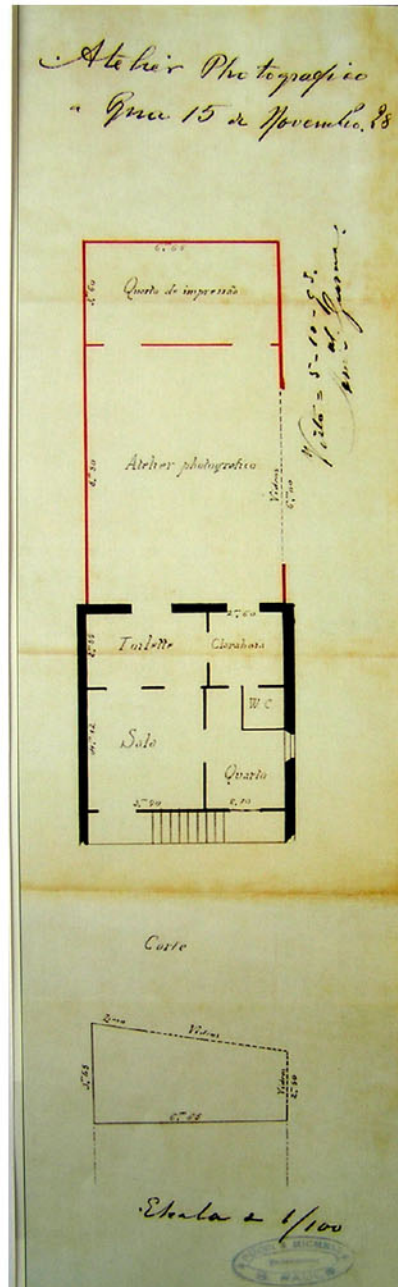


Imagem 11 - Planta baixa e corte do anexo destinado ao estúdio da "Photographia Gaensly" (Imagem 10), em São Paulo, realizada por Pucci & Micheli, 1893.



Imagem 12 - Crianças da família Barza. Fotografia de Constantino Barza, Recife, 1880.



Imagem 13 - Retrato de menina. Cartão-de-visita de Carneiro & Tavares. Rio de Janeiro, [1889].



Imagem 14 - Retrato de mulher. Cartão-de-visita de Militão Augusto de Azevedo. São Paulo, 1880.



Imagem 15 - Retrato de mulher. Cartão-de-visita de Militão Augusto de Azevedo. São Paulo, 1880.



Imagem 16 - Retrato de homem. Cartão-de-visita de Militão Augusto de Azevedo. São Paulo [1875-1880].



Imagem 17 - Retrato de homem. Cartão-de-visita de Militão Augusto de Azevedo. São Paulo, [1875-1880].



Imagem 18 - Retrato de João José de Figueiredo e Mirandolina Amélia de Figueiredo. Fotografia de Constantino Barza. Recife, 1880.



Imagem 19 - Retrato de cozinheiro. Cartão-de-visita de Militão Augusto de Azevedo. São Paulo, [década de 1870].



Imagem 20 - Retrato de rapaz fardado. Foto de Flósculo de Magalhães. Recife, 1898.



Imagem 21 - Capa do álbum de família de Francisco de Assis Caldas Lins. Segunda metade do século XIX. Dimensões: 13 x 16 x 6,5 cm.



Imagem 22 - Capa do álbum de família de Arthur Siqueira Cavalcanti. Segunda metade do século XIX. Dimensões: 23 x 33 x 6,5 cm.



A. DUCASBLE & C^a

PERNAMBUCO

Imagem 23 - Retrato de casal com álbum. Fotografia de Alfredo Ducasble. Recife, [1879-1894].



Imagem 24 - Suportes variados para cartões-de-visita e cartões-cabinet. 1870-1900.



Imagem 25 - Retrato de homem e retrato de três mulheres. Estojo com dois ambrótipos de autoria desconhecida. Estados Unidos da América, c. 1872-1874.



Retrato de moça. Cartão-de-visita de autor desconhecido. Estados Unidos da América, 1876.



Imagem 27 - Retrato de homem. Ambrótipo de autoria desconhecida, c. 1860.



Imagem 28 - Retrato de homem idoso. Cartão-de-visita de Alberto Henschel. Recife, [1877-1882].



Imagem 29 - Retrato de Marcellina. Cartão-de-visita de Carneiro & Tavares. Rio de Janeiro, [1876-1887].



Imagem 30 - Retrato de Glyceria da Conceição Ferreira. Cartão-de-visita de Carneiro & Gaspar. Rio de Janeiro, [1872].

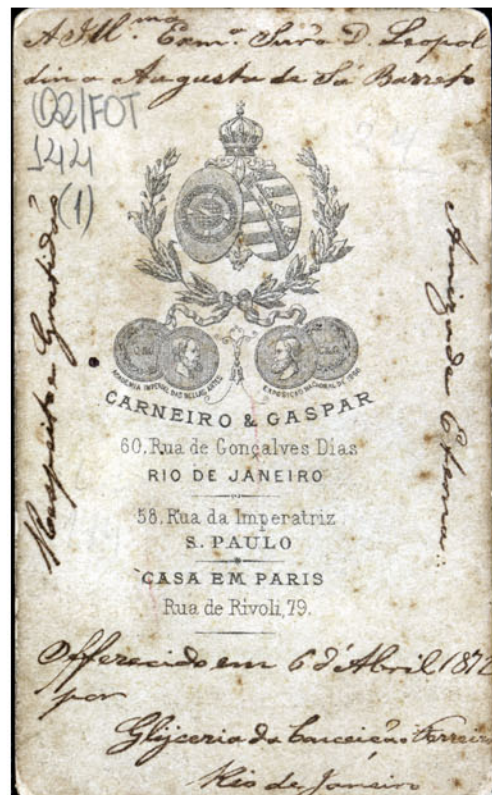


Imagem 31 - Verso do cartão-de-visita de Glyceria da Conceição Ferreira.



Imagem 32 - Retrato de casal. Cartão-de-visita de Militão Augusto de Azevedo. São Paulo, 1879.



Imagem 33 - Retrato de casal. Cartão-de-visita de Militão Augusto de Azevedo. São Paulo, década de 1870.



Imagem 34 - Retrato de casal. Cartão-de-visita de Militão Augusto de Azevedo. São Paulo, 1879.



Imagem 35 - Retrato de casal. Cartão-de-visita de Militão Augusto de Azevedo. São Paulo, década de 1870.



Imagem 36 - Retrato de família. Cartão-de-visita de autor desconhecido. Brasil, c. 1880.



Imagem 37 - Retrato de família. Cartão-de-visita de Militão Augusto de Azevedo. São Paulo, 1873.



Imagem 38 - Retrato de casal de crianças. Cartão-de-visita de Militão Augusto de Azevedo. São Paulo, 1879.



Imagem 39 - Retrato de rapaz. Cartão-de-visita de Militão Augusto de Azevedo. São Paulo, 1880.



Imagem 40 - Retrato de homem. Cartão-de-visita de Militão Augusto de Azevedo. São Paulo, 1879.



Imagem 41 - Retrato de homem. Cartão-de-visita de Militão Augusto de Azevedo. São Paulo, década de 1870.



Imagem 42 - Retrato de busto de José Queirós Cazuza. Cartão-de-visita de Alfredo Ducasble. Recife [1879-1894].



Imagem 43 - Retrato de busto de José Carlos do Patrocínio. Cartão-de-visita de Pedro Sátiro de Souza da Silveira. Rio de Janeiro, [187-].



Imagem 44 - Retrato de busto de mulher.
Cartão-de-visita (cortado) de Militão Augusto
de Azevedo. São Paulo [1865-1870].



Imagem 45 - Retrato de busto de D. Catharina
Pavão. Cartão-de-visita (cortado) de Militão
Augusto de Azevedo. São Paulo [1865-1870].



Imagem 46 - Retrato de busto de mulher.
Cartão-de-visita (cortado) de Militão Augusto
de Azevedo. São Paulo, 1870.



Imagem 47 - Retrato de senhora da família Costa Carvalho na cadeirinha, com dois escravos. Cartão-de-visita de autor desconhecido. Bahia, c. 1860.



Imagem 48 - Retrato de senhor com cinco escravos. Cartão-de-visita de Militão Augusto de Azevedo. São Paulo, 1879.



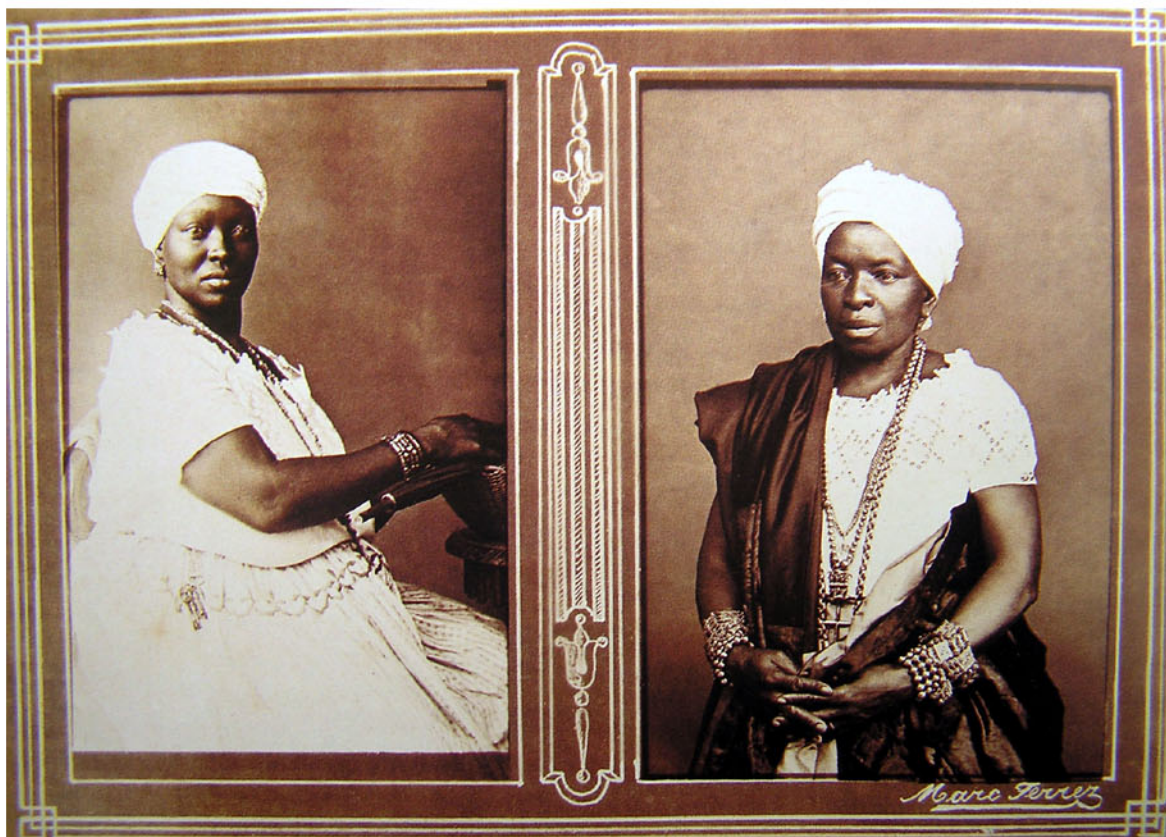
Imagem 49 - Retrato de escrava lavadeira da família Sá e Albuquerque. Cartão-de-visita de Alberto Henschel. Recife, [1877-1882].



Imagem 50 - Retrato de escravo porteiro de escritório da família Comber. Cartão-de-visita de A. W. Osborne. Recife, [1861-1864].



Imagem 51 - Retrato de mulher e menina. Cartã-de-visita de Christiano Junior, Rio de Janeiro, c. 1865.



Imagens 52 e 53 - Retratos de negras da Bahia. Díptico de Marc Ferrez - dimensões: 15,4 x 21,8 cm. Bahia, c. 1885.



Imagem 54 - Retrato de homem com vestimenta de inspiração (ou procedência) africana. Cartão-de-visita de Christiano Junior. Rio de Janeiro, c. 1865.



Imagem 55 - Retrato de homem negro ceiteiro. Cartão-de-visita de Marc Ferrez. C. 1875.



Imagem 56 - Retrato de mulher negra com barril. Fotografia de João Goston. Bahia, c. 1870.



Imagem 57 - Retrato de mulher negra vendedora de bananas com filho. Fotografia de Rodolpho Lindemann. Salvador, [década de 1880].



Imagem 58 - Retrato de rapaz e menino jogando capoeira. Cartão-de-visita de Christiano Junior. Rio de Janeiro, c. 1865.



Imagem 59 - Retrato de homens com roupas e instrumentos de festa religiosa de origem africana (Congada). Cartão-de-visita de Christiano Junior. Rio de Janeiro, c. 1865.



Imagem 60 - Estudos de etnias africanas. Composição de cartões-de-visita de Christiano Junior. Rio de Janeiro, c. 1865.



Imagem 61 - Retrato de homens com guarda-chuvas. Cartão-de-visita de Christiano Junior. Rio de Janeiro, c. 1865.



Imagem 62 - Retrato de homem negro. Cartão-de-visita de Christiano Junior. Rio de Janeiro, c. 1865.



Imagem 63 - Retrato de barbeiro e freguês (este, com ferros nos tornozelos). Cartão-de-visita de Christiano Junior. Rio de Janeiro, c. 1865.



Imagem 64 - Retrato de mulher negra costurando. Fotografia de Alberto Henschel. Bahia, c. 1870.



Imagem 65 - Retrato de vendedora de frutas com guarda-sol. Carte-cabinet de Alberto Henschel. Rio de Janeiro, c. 1870.



Imagem 66 - Retrato de cozinheiro de tropeiros.
Autor desconhecido. Brasil, sem data.



Imagem 67 - Retrato de busto de mulher.
Cartão-de-visita de Alberto Henschel.
Recife, c. 1870.

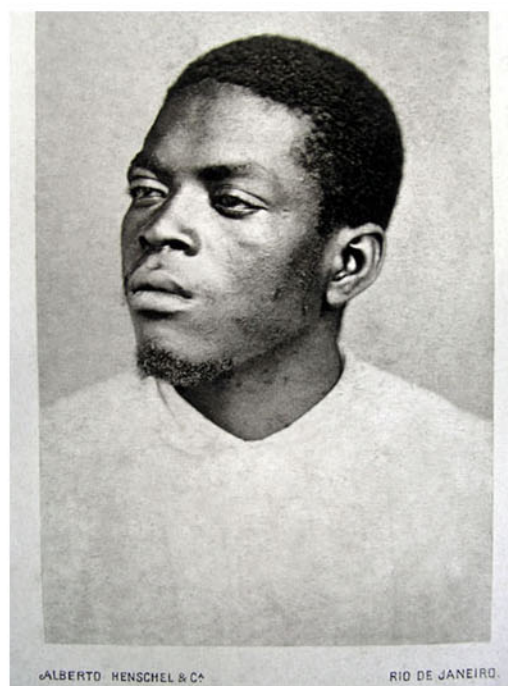


Imagem 68 - Retrato de busto de homem.
Cartão-de-visita de Alberto Henschel.
Rio de Janeiro, c. 1870.

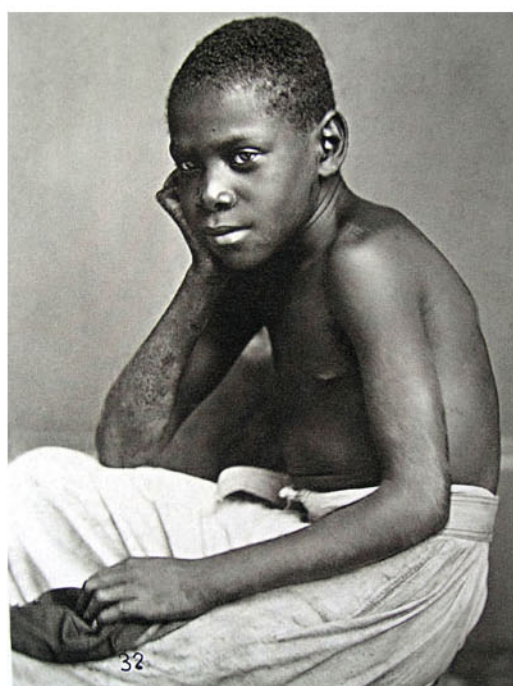
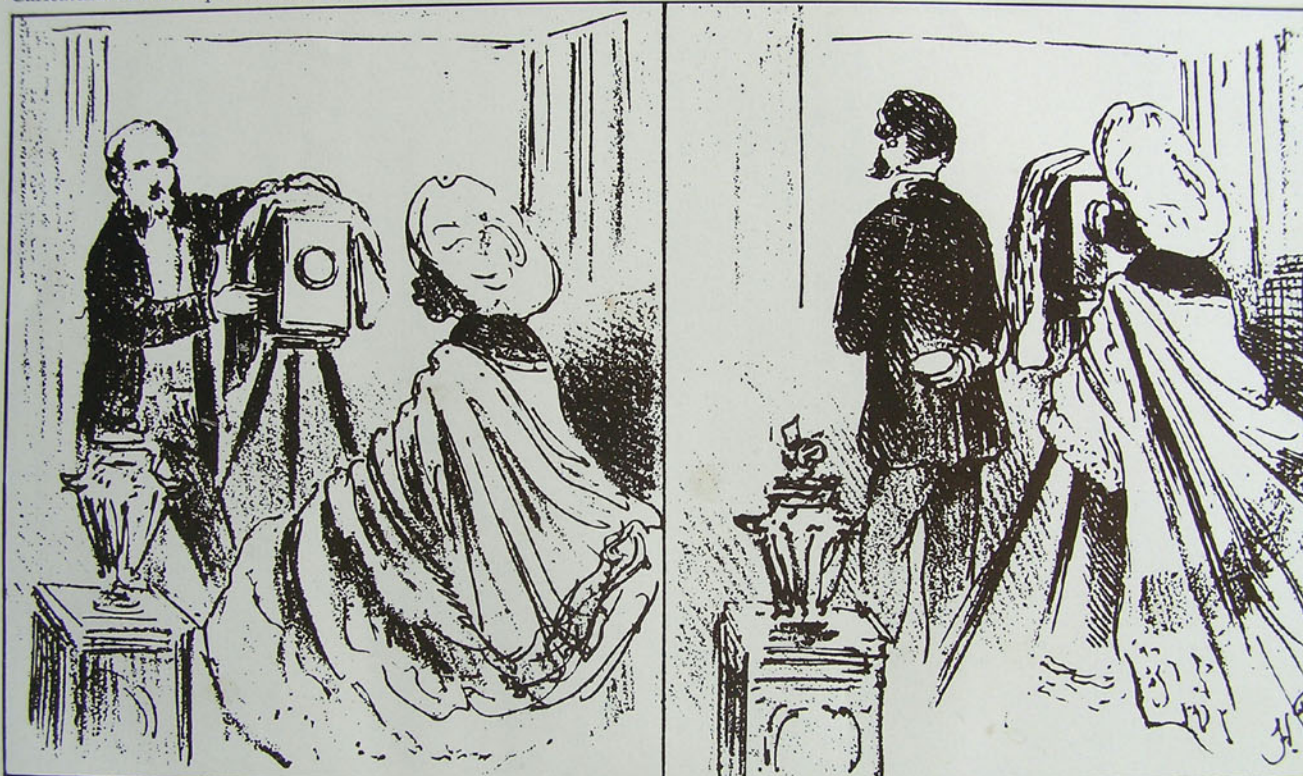


Imagem 69 - Retrato de menino. Cartão-de-visita de Alberto Henschel. Salvador, c. 1870.

Caricatura de Henrique Fleuiss, publicada na *Semana Ilustrada*, de 28 de janeiro de 1866 (Biblioteca Nacional)



PHOTOGRAPHO.— Assim... quando eu abrir isto, você olhe para dentro do vidro.

— Agora... um, dous, tres, quatro....

Imagem 70 - Caricatura de Henrique Fleuiss. Rio de Janeiro, 28 de janeiro de 1866.

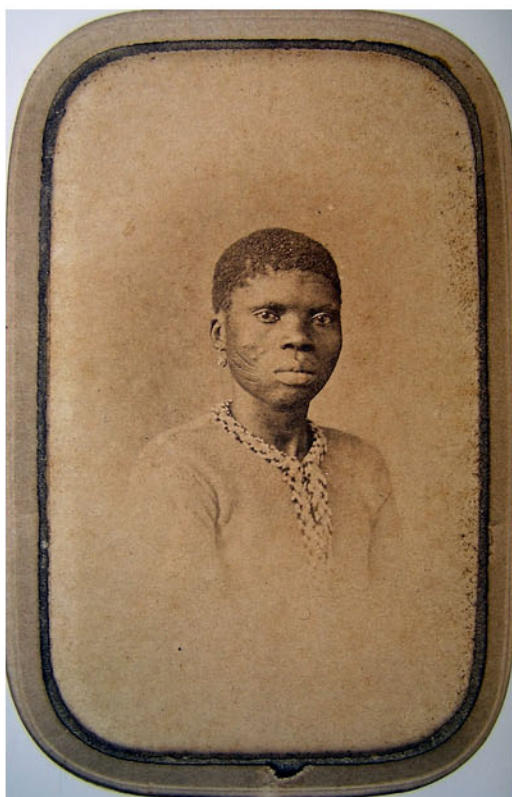


Imagem 71 - Retrato de mulher "Mina".
Cartão-de-visita de Christiano Junior.
Rio de Janeiro, c. 1865.



Imagem 72 - Retrato de mulher "Mina
Efa". Fotografia de Augusto Stahl.
Rio de Janeiro, c. 1865.

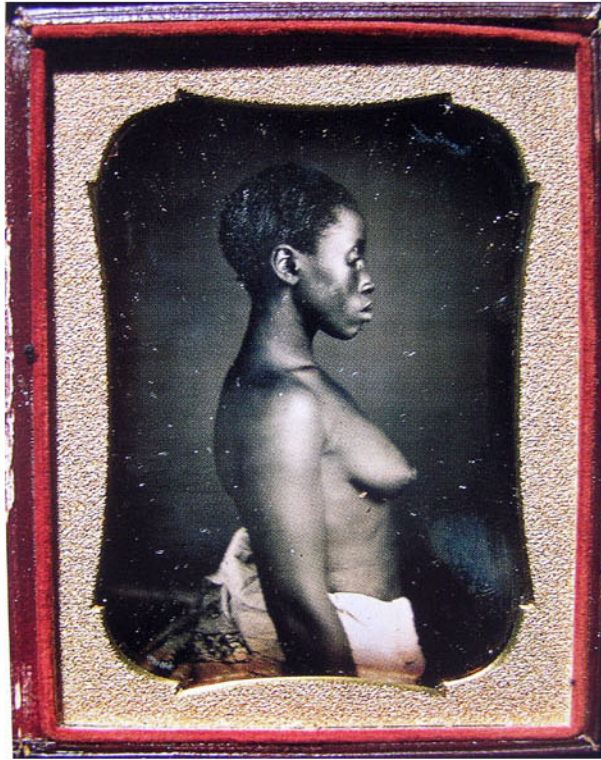


Imagem 73 - Retrato de Delia.
Daguerreótipo de Joseph T. Zealy.
Carolina do Sul, EUA, 1850.



Imagem 74 - Retrato de Renty.
Daguerreótipo de Joseph T. Zealy.
Carolina do Sul, EUA, 1850.

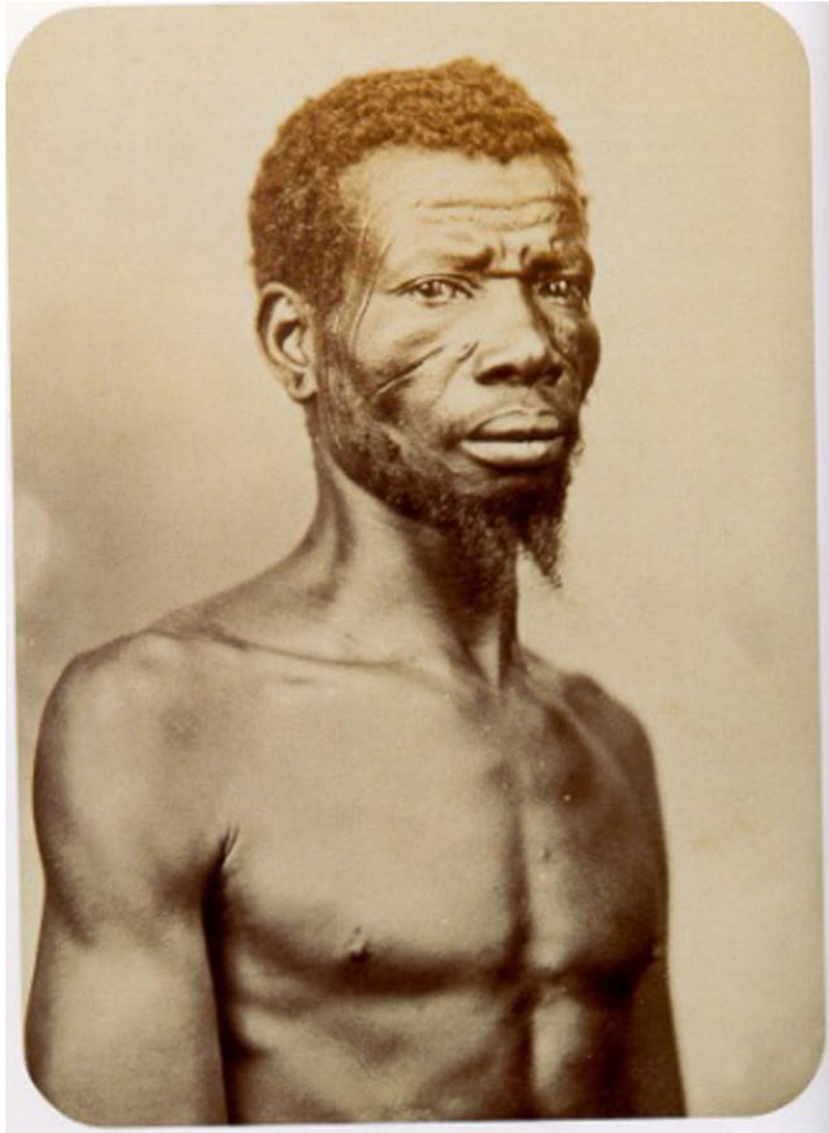


Imagem 75 - Retrato de homem "Mina Mondri". Fotografia de Augusto Stahl. Rio de Janeiro, c. 1865.

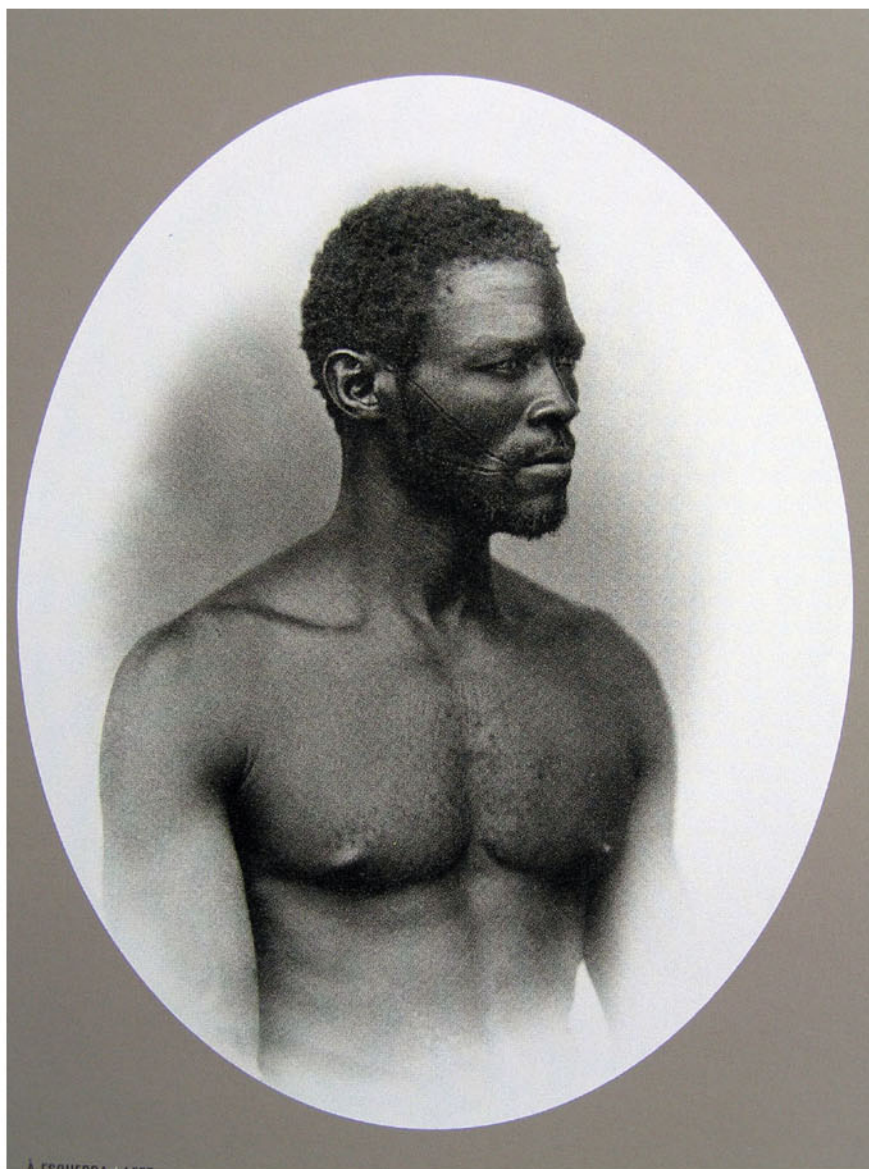


Imagem 76 - Retrato de homem "Mina Ossa". Fotografia de Augusto Stahl. Rio de Janeiro, c. 1865.

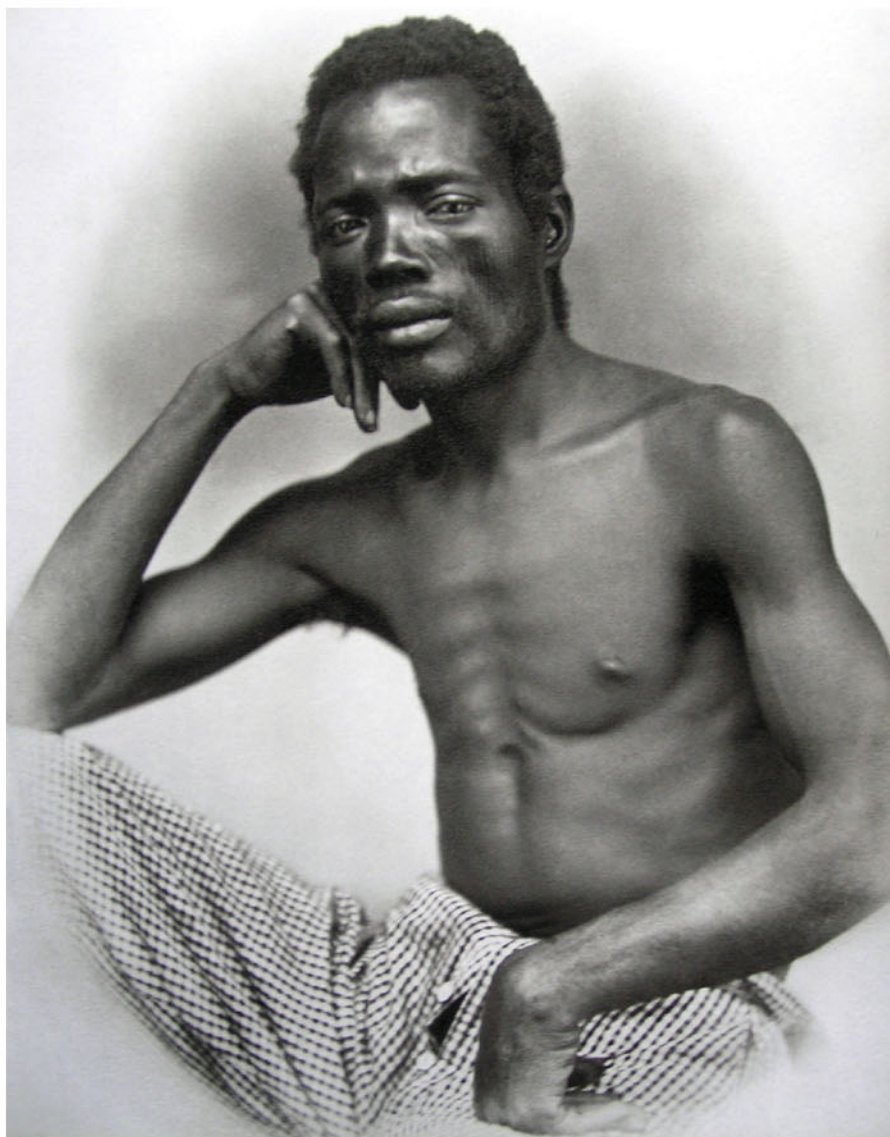


Imagem 77 - Retrato de homem "Monjolo". Fotografia de Augusto Stahl. Rio de Janeiro, c. 1865.



Imagem 78 - Retrato de "Mina Ondo" com turbante e colar.
Fotografia de Augusto Stahl. Rio de Janeiro, c. 1865.

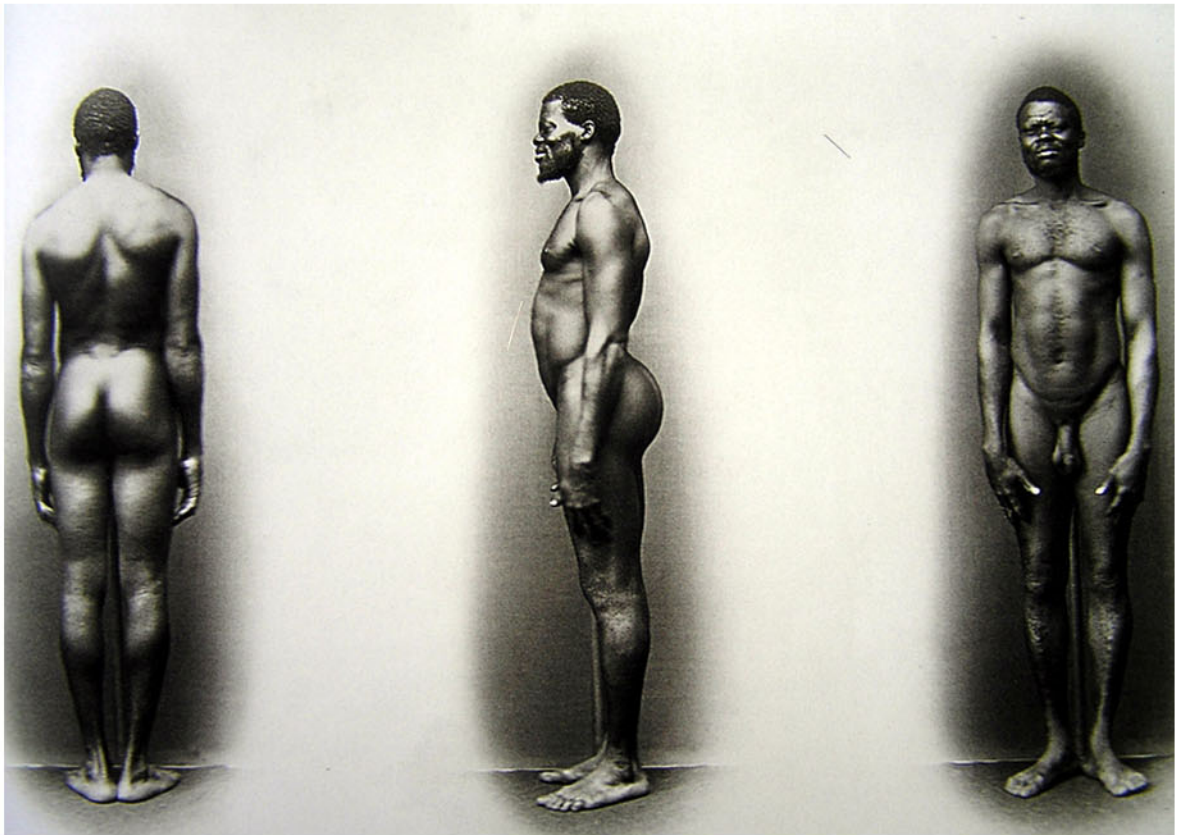


Imagem 79 - Retrato antropométrico de homem negro de costas, perfil e frente. Fotografias de Augusto Stahl. Rio de Janeiro, c. 1865.



Imagem 80 - Litogravura "Transporte de uma criança branca para ser batizada na Igreja". De Jean Baptiste Debret, c. 1820-1834.

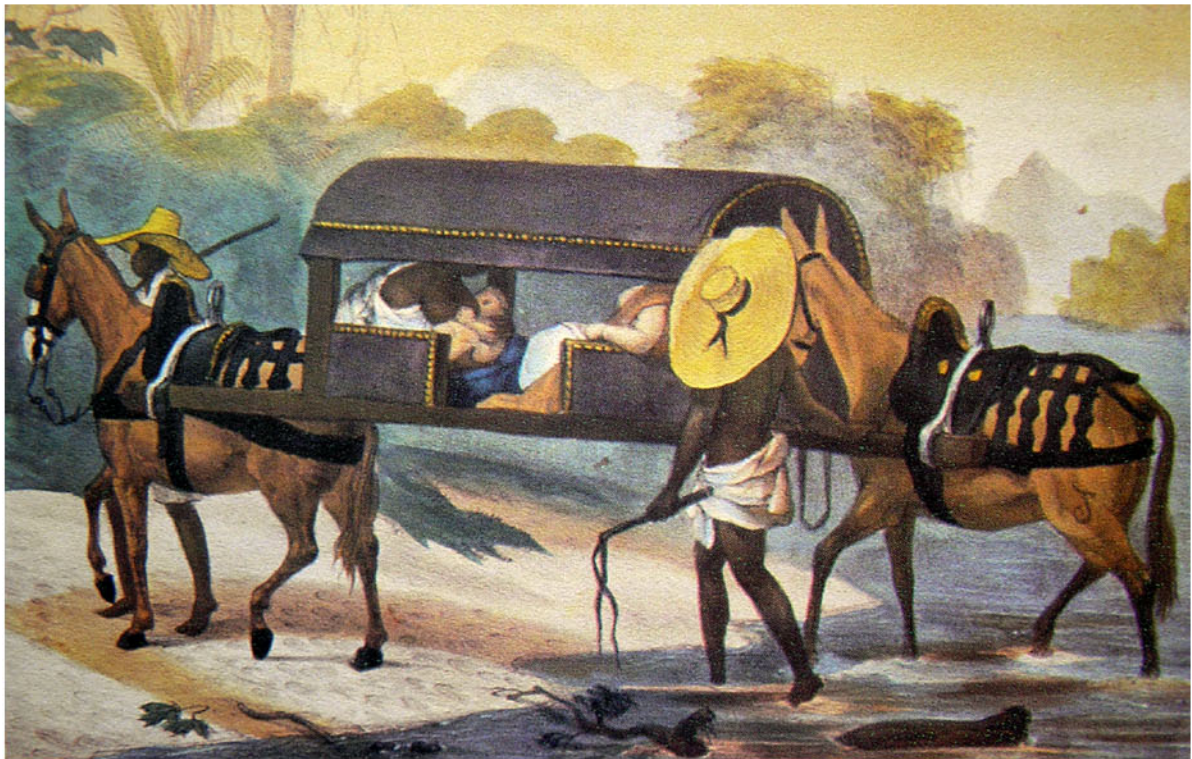


Imagem 81 - Litogravura "Liteira para viajar no interior". De Jean Baptiste Debret, c. 1820-1834.



Imagem 82 - Litogravura "Famille de planteurs". De Johann Moritz Rugendas, c. 1820-1835.



Imagem 83 - "Ana Maria de São José e Aragão, filha dos Barões de Jaguaripe, no colo de uma escrava". Pintura, sem nome de autor, [primeira metade do século XIX].



Imagem 84 - "D. Pedro II, com ano e meio de idade, no colo de sua ama". Pintura a óleo, atribuída a Jean Bapiste Debret, c. 1827.



Imagem 85 - Retrato de Autusto Gomes Leal e da ama-de-leite Mônica. Cartão-de-visita de João Ferreira Villela. Recife, c. 1860.



Imagem 86 - "Nossa senhora ao trono com o menino e os Santos Liberal e Francisco" - detalhe com Nossa Senhora e o menino. Pintura de Giorgione, fim do século XV/início século XVI.



Imagem 87 - Retrato de mãe com criança. Cartão-de-visita de Alberto Henschel. Recife, 1866-1877.

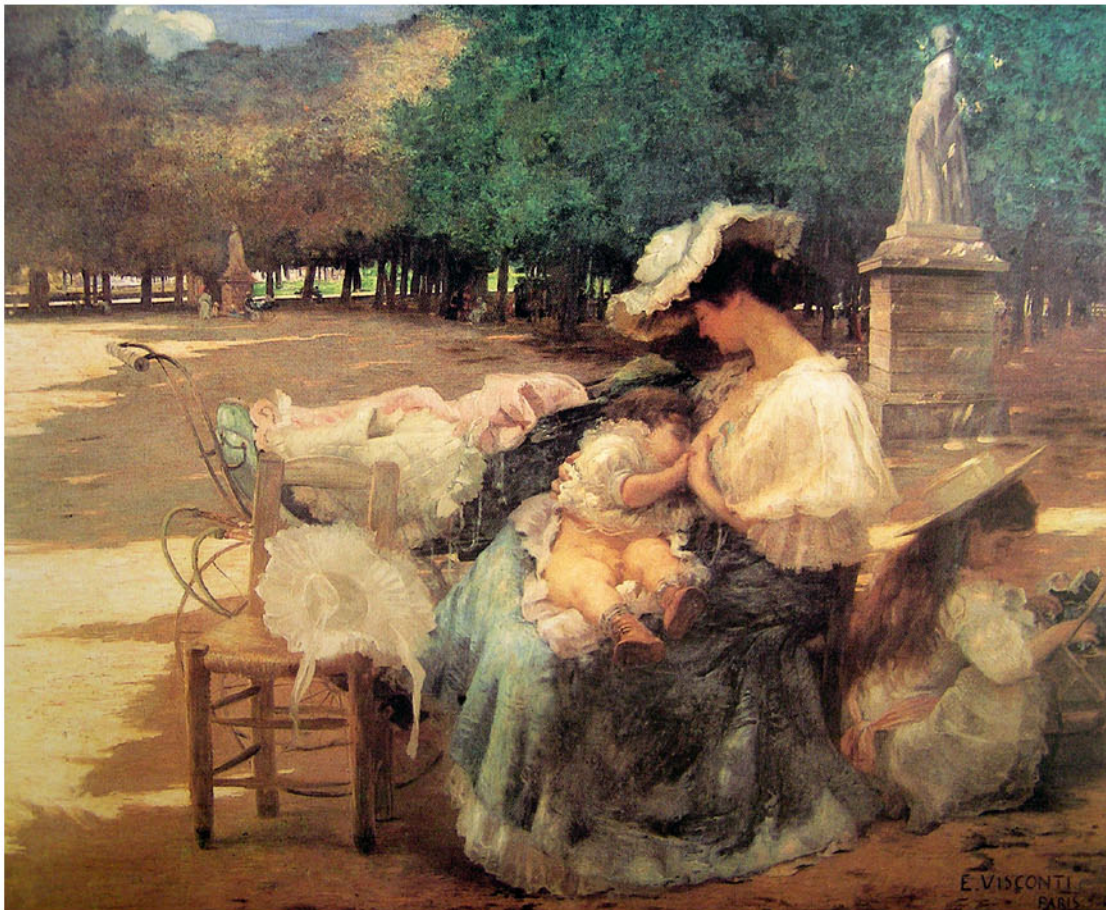


Imagem 88 - "Maternidade". Óleo sobre tela de Eliseu Visconti, 1906.

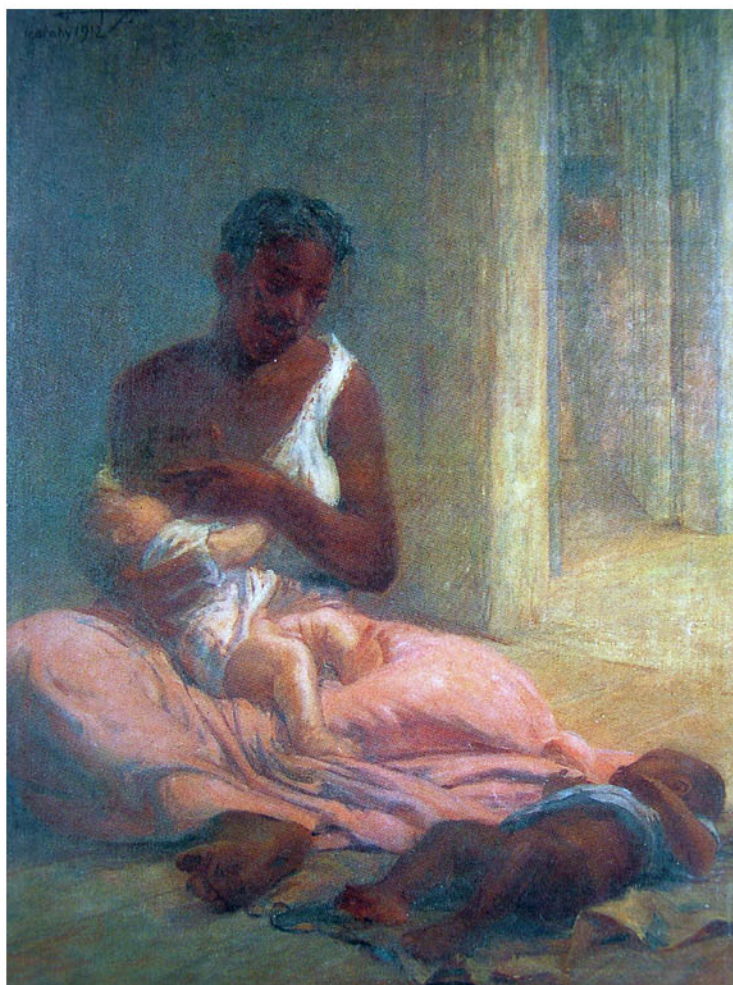


Imagem 89 - "Mãe preta". Óleo sobre tela, de Lucílio Albuquerque, c. 1917.



Imagem 90 - Retrato de Isabel Adelaide Leal e da ama-de-leite Mônica. Cartão-de-visita de Alberto Henschel. Recife, 1877-1882.



Imagem 91 - Retrato de Fernando Simões Barbosa e ama-de-leite. Cartão-de-visita de Eugênio & Maurício. Recife, 1864.



Imagem 92 - Retrato de José Eugênio Moreira Alves e ama-de-leite. Cartão-de-visita de Alberto Henschel. Recife, 1866-1877.



Imagem 93 - Retrato de Petronila, parteira e ama-de-leite com Maria Cavalcanti e Queirós Monteiro. Cartão-de-visita de Alberto Henschel. Recife, 1866-1877.



Imagem 94 - Retrato de ama com criança. Cartão-de-visita de Constantino Barza. Recife, 1880.



Imagem 95 - Retrato de ama com criança da família Costa Carvalho ou Parente Viana (segundo ficha do acervo). Cartão-de-visita de Alfredo Ducasble. Recife, 1879-1894.



Imagem 96 - Retrato de ama com criança.
Cartão-de-visita de Constantino Barza.
Recife, 1880.



Imagem 97 - Retrato de ama com criança.
Cartão-de-visita de Frederico Ramos.
Recife, 1889.



Imagem 98 - Retrato de Elisa Saboya de Albuquerque com ama escrava Joana. Fotografia de Hermina Costa & Cia. Recife, 1883-1887.

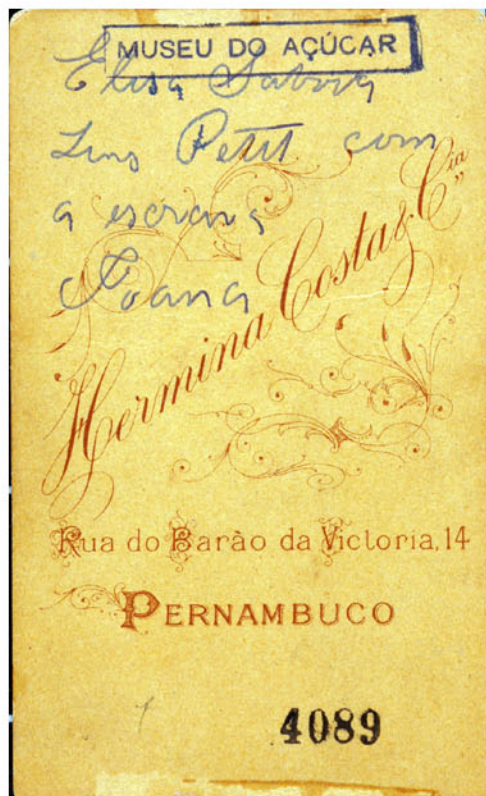


Imagem 99 - Verso do retrato de Elisa Saboya de Albuquerque com ama escrava Joana.



Imagem 100 - Retrato de Antonio da Costa Pinto com sua ama-de-leite. Carte-cabinet de Antonio da Silva Lopes Cardozo. Bahia, c. 1861.



Imagem 101 - Retrato de Maria Rita Meireles da Costa Pinto com a sua ama-de-leite Benvinda. Carte-cabinet de Antonio da Silva Lopes Cardozo. Bahia, c. 1881.



Imagem 102 - Retrato de ama com criança. Foto de João Goston. Bahia, c. 1870.



Imagem 103 - "Madona Sistina" - detalhe do rosto da Madona com o menino. Pintura de Raffaello, início do século XVI.



Imagem 104 - Retrato de busto de mãe com criança. Cartão-de-visita (cortado) de Militão Augusto de Azevedo. São Paulo, 1876.



Imagem 105 - Retrato de busto de ama com criança. Cartão-de-visita (cortado) de Militão Augusto de Azevedo. São Paulo, 1870-1874.



Imagem 106 - Retrato de busto de ama com criança. Cartão-de-visita (cortado) de Militão Augusto de Azevedo. São Paulo, 1876.



Imagem 107 - Retrato de busto de ama com criança. Cartão-de-visita (cortado) de Militão Augusto de Azevedo. São Paulo, 1876.



Imagem 108 - Retrato de busto de mãe ou ama com criança. Cartão-de-visita (cortado) de Militão Augusto de Azevedo. São Paulo, 1875.



Imagem 109 - Daguerreótipo de ama com criança. Fotógrafo não identificado. Estados Unidos da América, c. 1850.



Imagem 110 - Retrato de criança no colo de ama. Cartão-de-visita (cortado) de Militão Augusto de Azevedo. São Paulo, 1877.



Imagem 111 - Retrato de criança no colo de ama. Cartão-de-visita de Militão Augusto de Azevedo. São Paulo, 1879.



Imagem 112 - Retrato de ama negra com criança branca presa às costas. Cartão postal de Rodolpho Lindemann. Salvador, [década de 1880].



Imagem 113 - Retrato de ama negra com criança branca presa às costas. Fotografia não identificado. Bahia, c. 1870.



Imagem 114 - Retrato de Olga e Stella fazendo pose com a babá. Fotografia não identificada. Brasil, c. 1890.



Imagem 115 - Retrato de babá brincando com criança. Fotografia de Jorge Henrique Papf. Petrópolis (RJ), c. 1899.



Imagem 116 - Retrato de Heustis Cook (filho do fotógrafo) com a ama. Foto de George Cook, Estados Unidos da América, 1868.



Imagem 117 - Retratos de criminosas publicados em álbum. Estados Unidos da América, c. 1886.

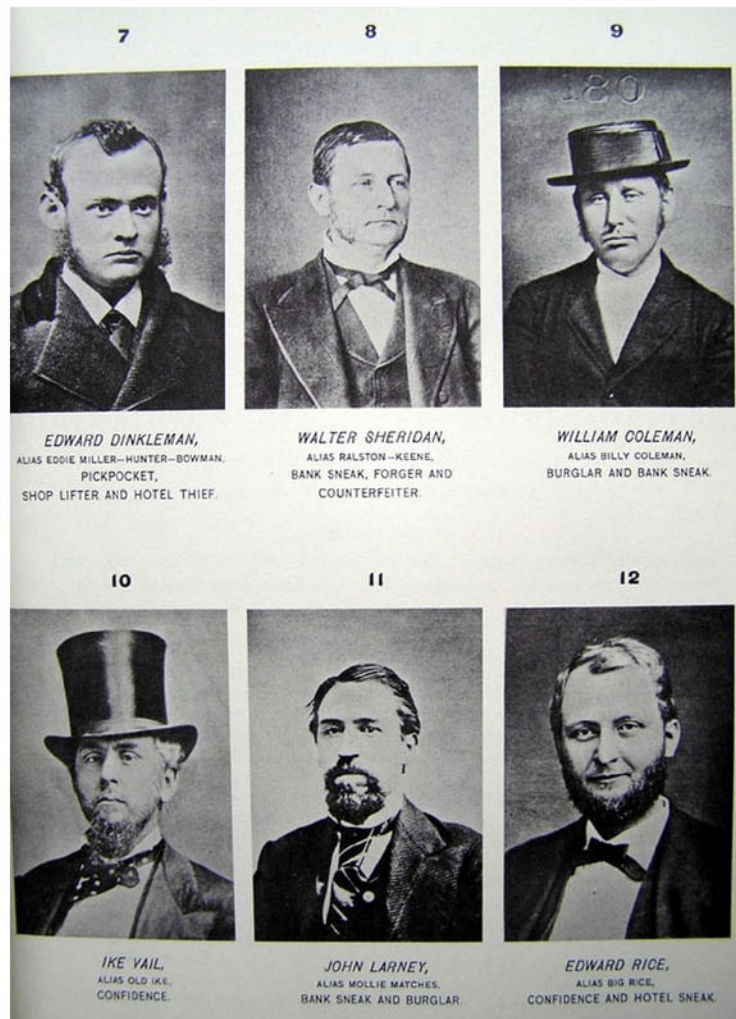


Imagem 118 - Retratos de criminosos publicados em álbum. Estados Unidos da América, c. 1886.

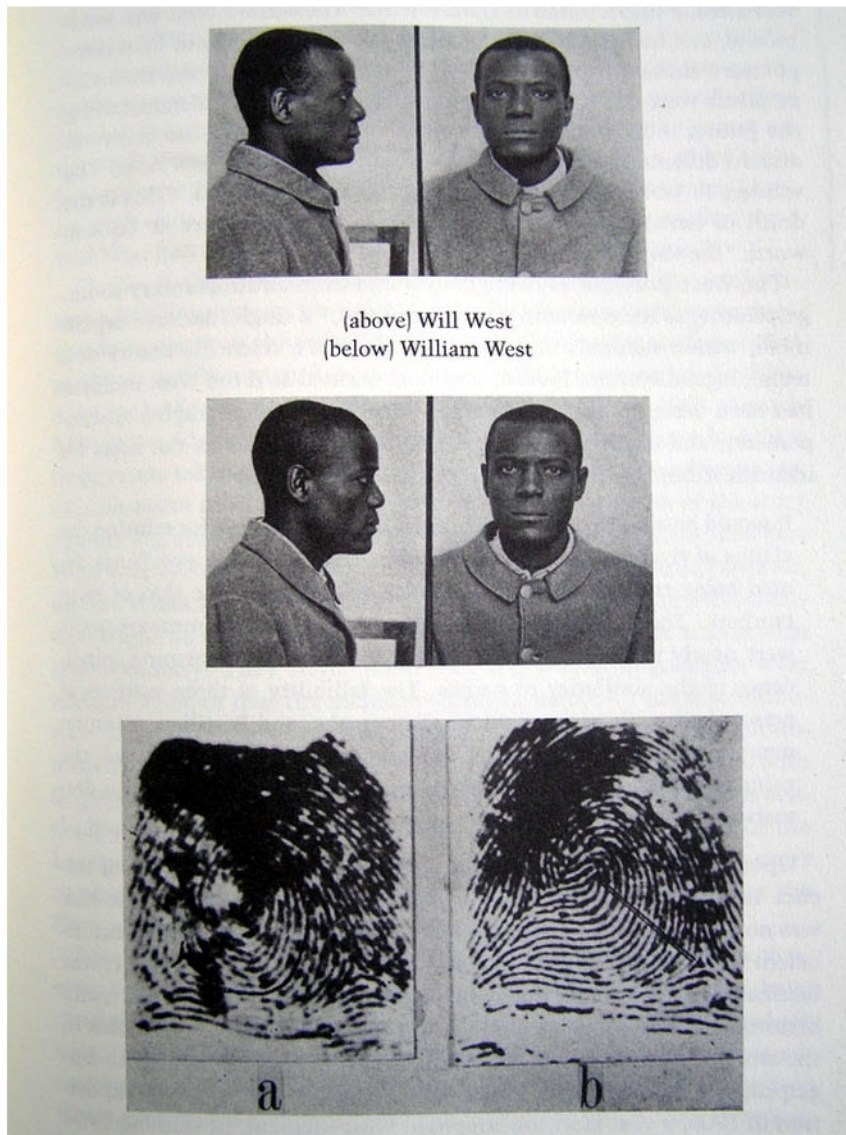


Copyright 1884, by Thomas Byrnes.

Heliotype Printing Co., Boston.

THE INSPECTOR'S MODEL.

Imagem 119 - Foto de preso sendo forçado a posar para registro fotográfico criminal. Reproduzida de álbum. Estados Unidos da América, c. 1886.



(above) Will West
(below) William West

Imagem 120 - Retratos de Will West, William West e impressões digitais. Estados Unidos da América, 1903.



Imagem 121 - Retrato de Themótio Freire. Foto de Arthur de Pinho, "photographo da polícia - Distrito Federal". Rio de Janeiro, 1892.



Imagem 122 - Retrato do Cadete Leitão. Foto de Arthur de Pinho, "photographo da polícia - Distrito Federal". Rio de Janeiro, 1892.



Imagem 123 - Retrato do Soldado Tosto. Foto de Arthur de Pinho, "photographo da polícia - Distrito Federal". Rio de Janeiro, 1892.



Imagem 124 - Capa do álbum da "Galeria de condenados". Dimensões 27 x 20 x 8 cm. Rio de Janeiro, [1870-1875].

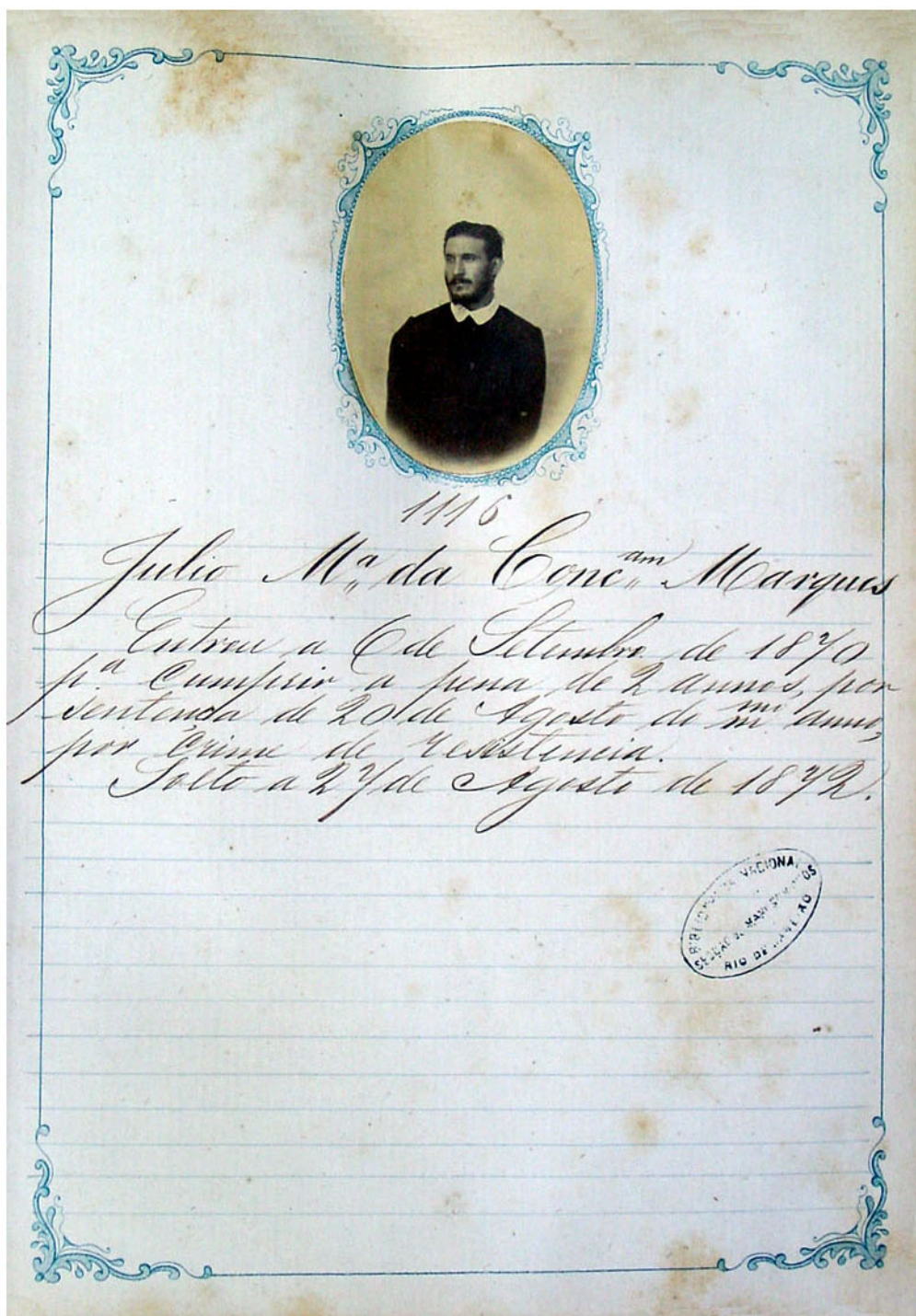


Imagem 125 - Página do álbum da "Galeria de condenados" com retrato de Julio Maria da Conceição Marques. Rio de Janeiro, c. 1870-1871.



Imagem 126 - Página do álbum da "Galeria de condenados" com retrato de José Maria Pereira Braga. Rio de Janeiro, 1871.

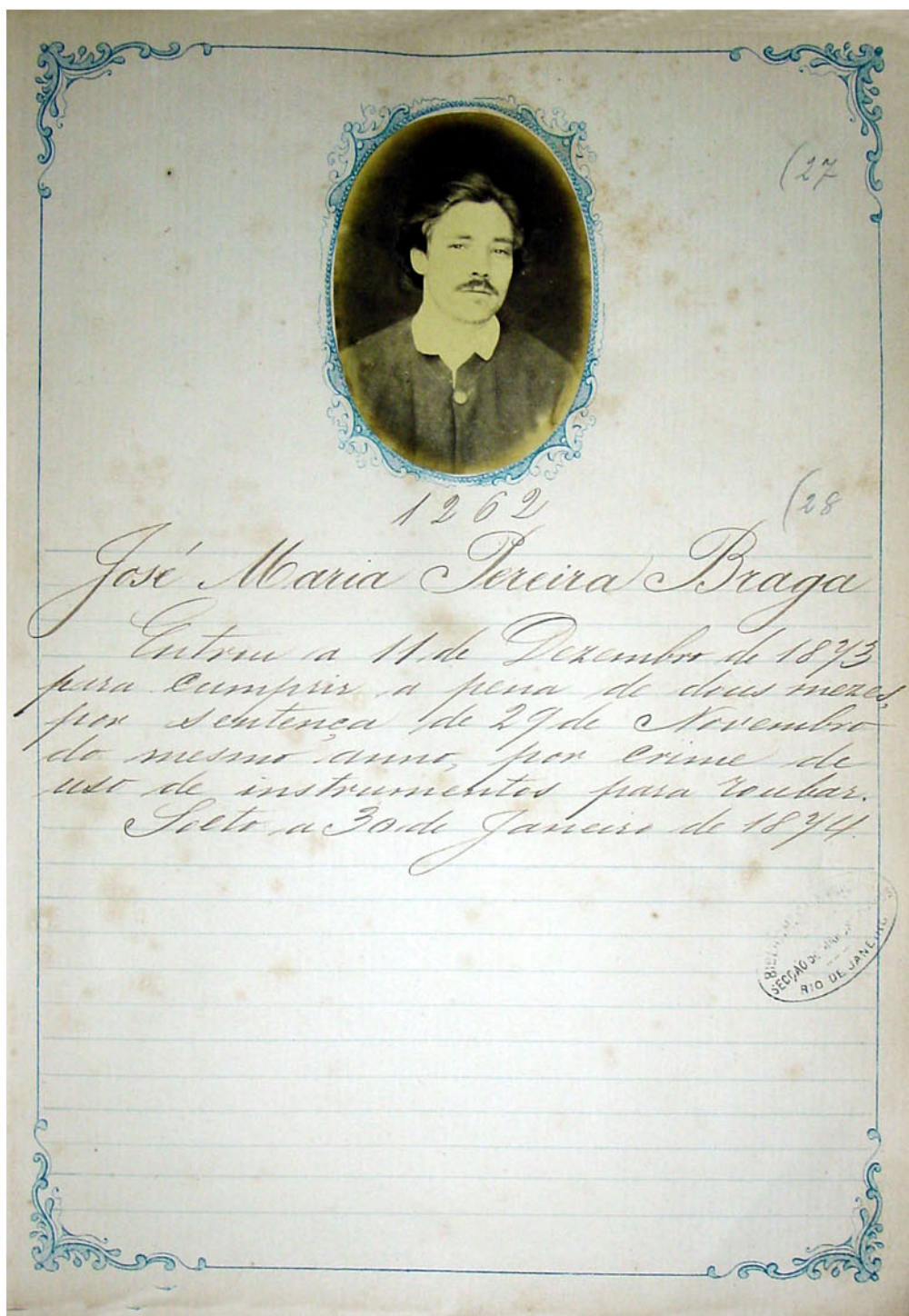


Imagem 127 - Página do álbum da "Galeria de condenados" com retrato de José Maria Pereira Braga. Rio de Janeiro, 1873.

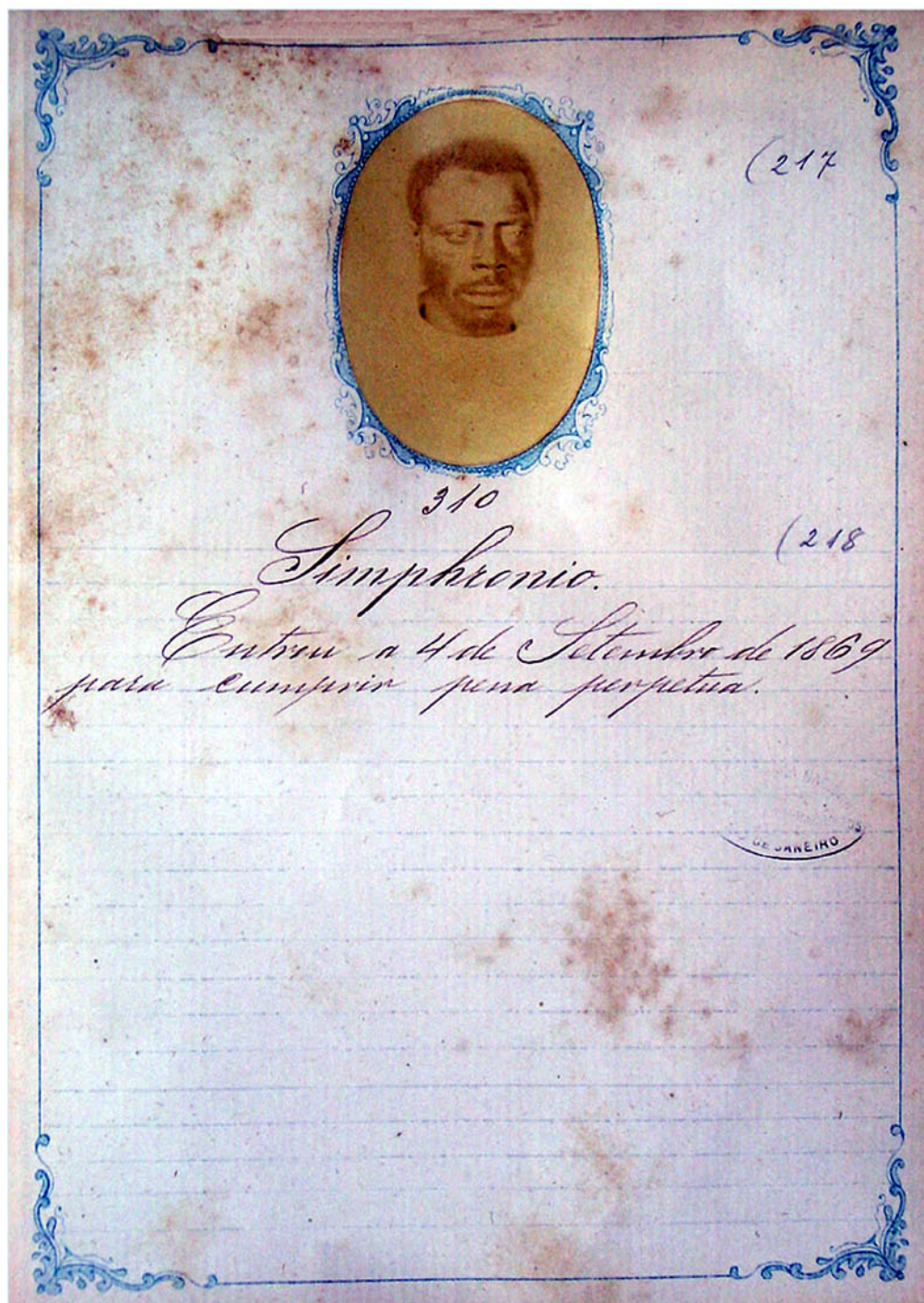


Imagem 128 - Página do álbum da "Galeria de condenados" com retrato de Simphronio. Rio de Janeiro, c. 1872.

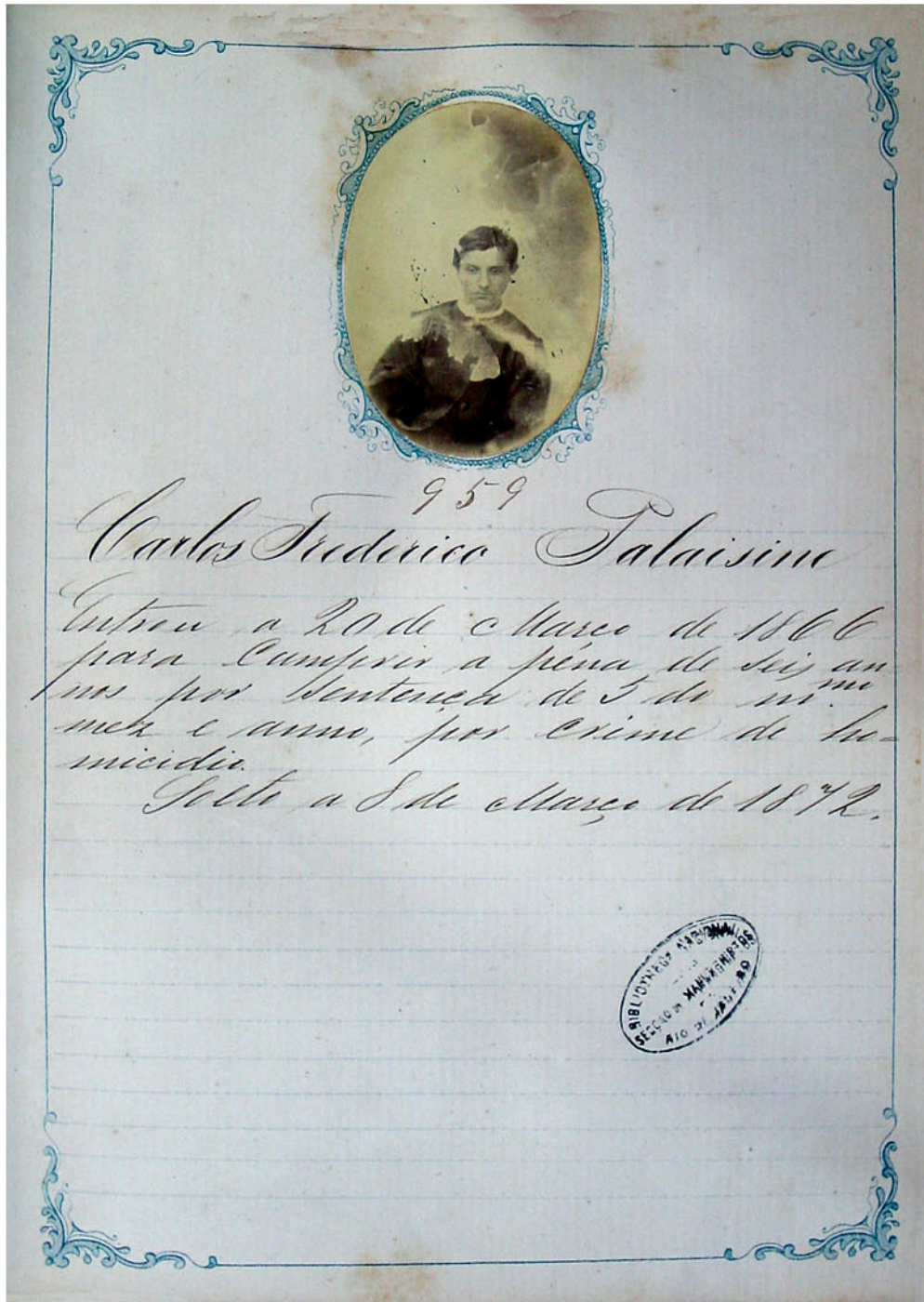


Imagem 129 - Página do álbum da "Galeria de condenados" com retrato de Carlos Frederico Palaisino. Rio de Janeiro, c. 1870-1871.

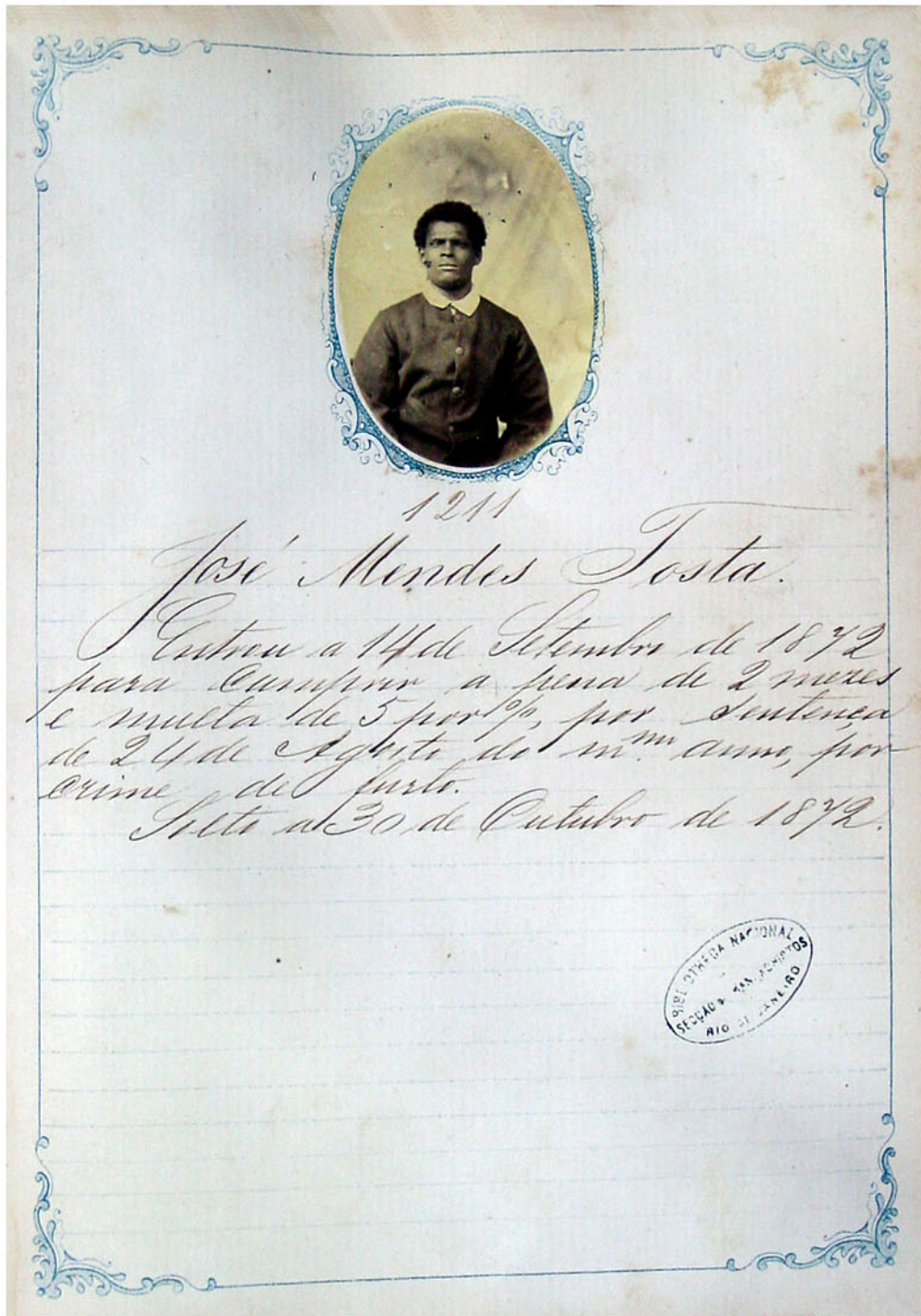


Imagem 130 - Página do álbum da "Galeria de condenados" com retrato de José Mendes Tosta. Rio de Janeiro, c. 1870-1871.

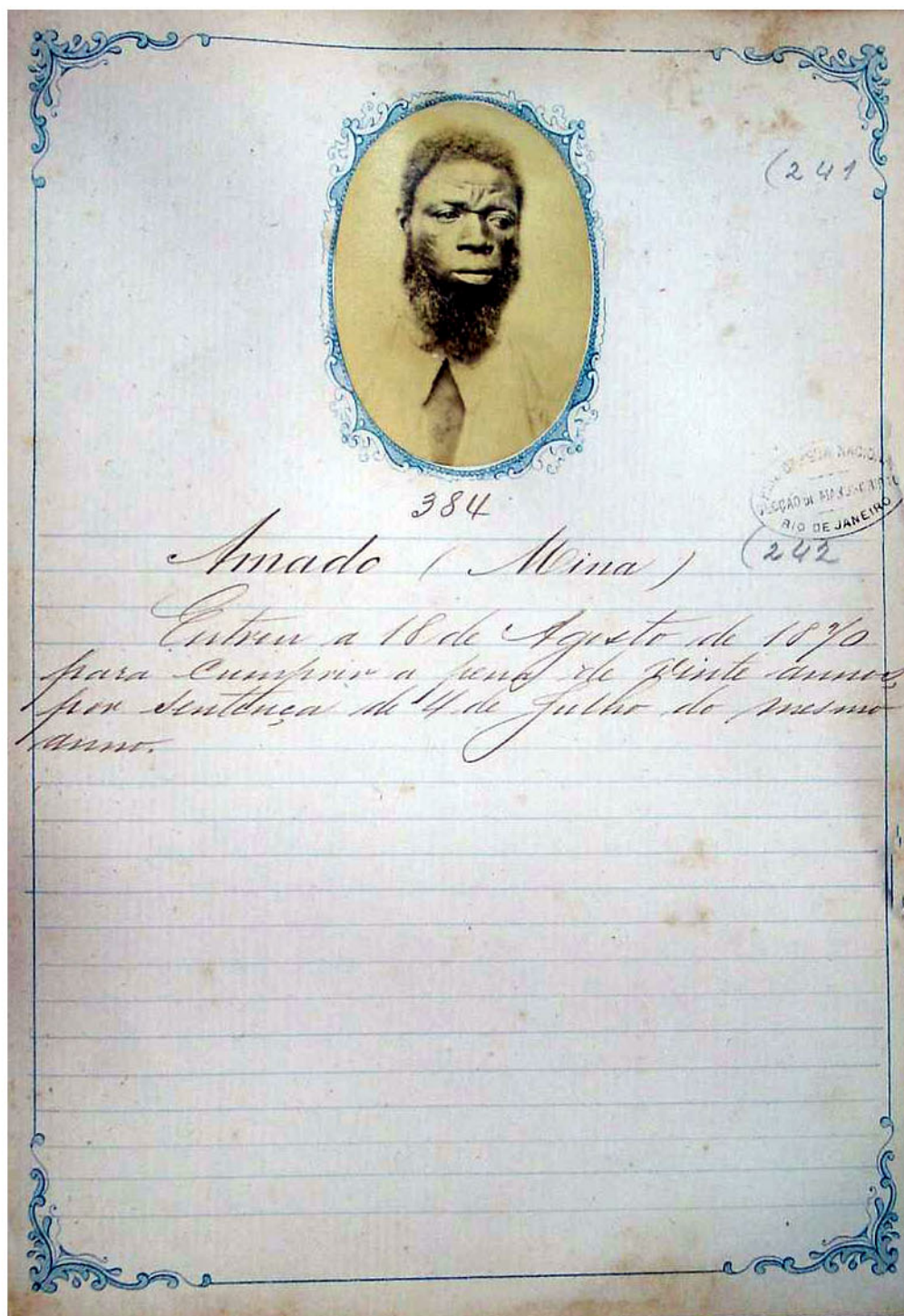


Imagem 131 - Página do álbum da "Galeria de condenados" com retrato de Amado Mina. Rio de Janeiro, c. 1872.

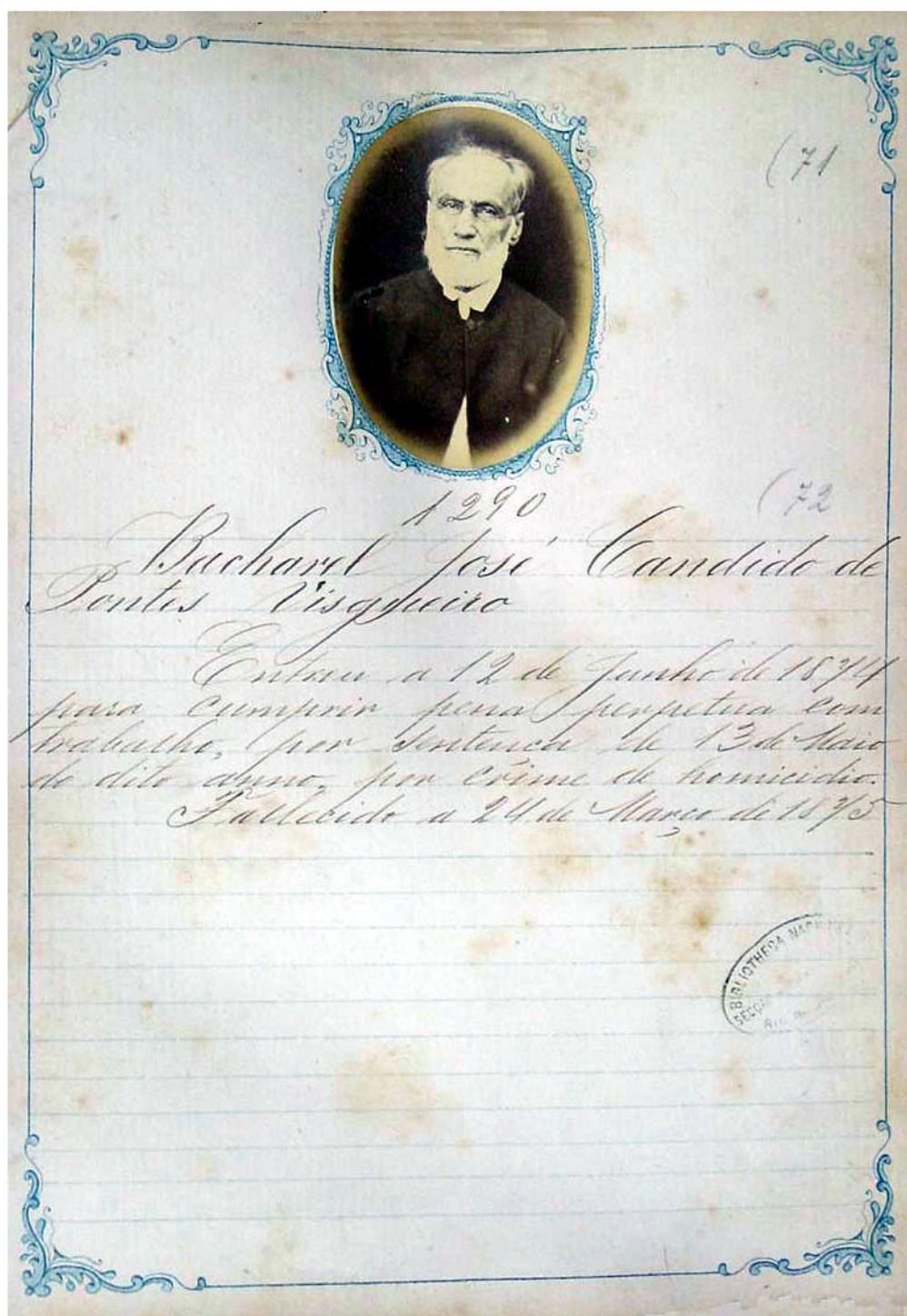


Imagem 132 - Página do álbum da "Galeria de condenados" com retrato do Bacharel José Pontes Visgueiro. Rio de Janeiro, 1874.

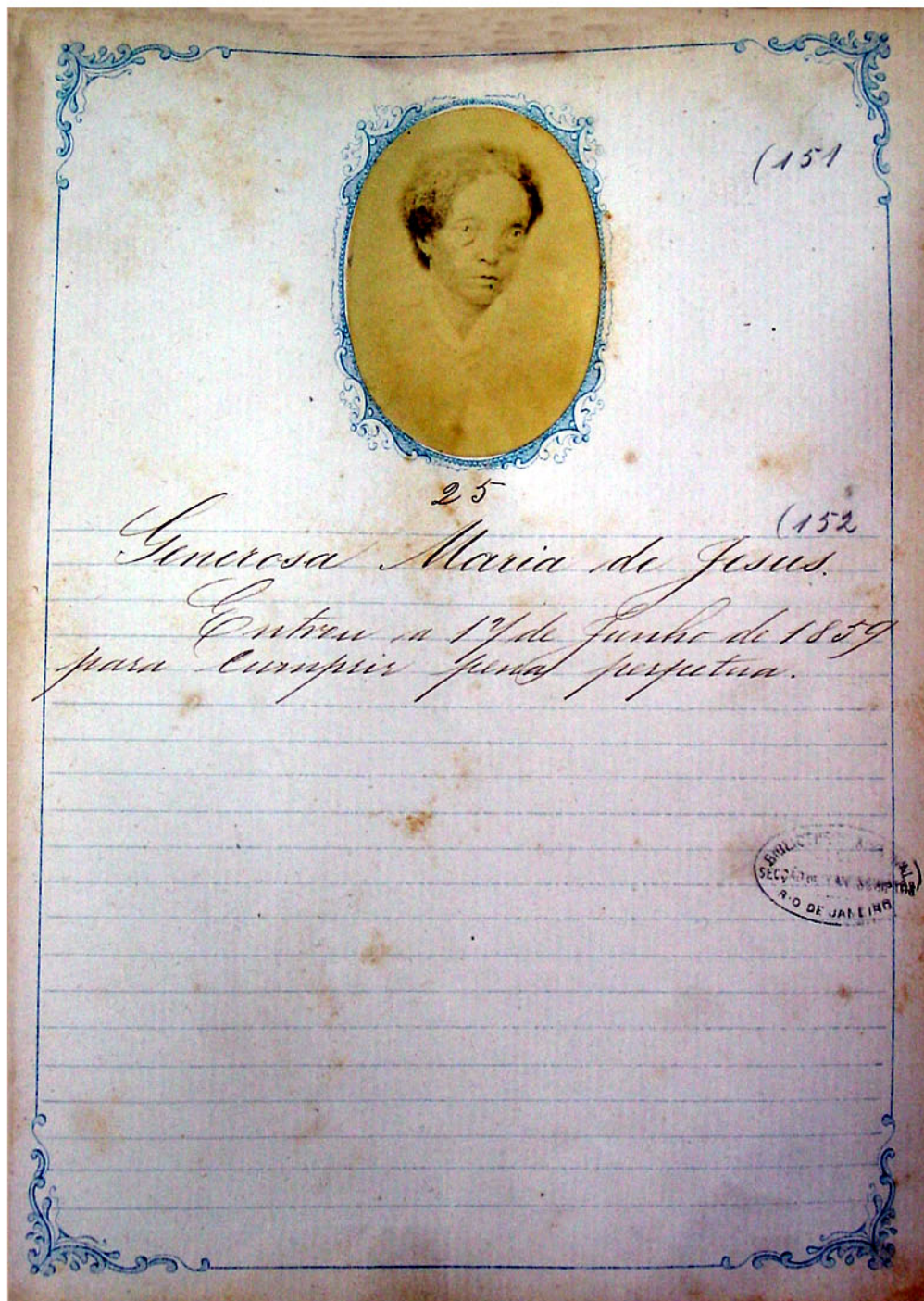


Imagem 133 - Página do álbum da "Galeria de condenados" com retrato de Generosa Maria de Jesus. Rio de Janeiro, c. 1872.

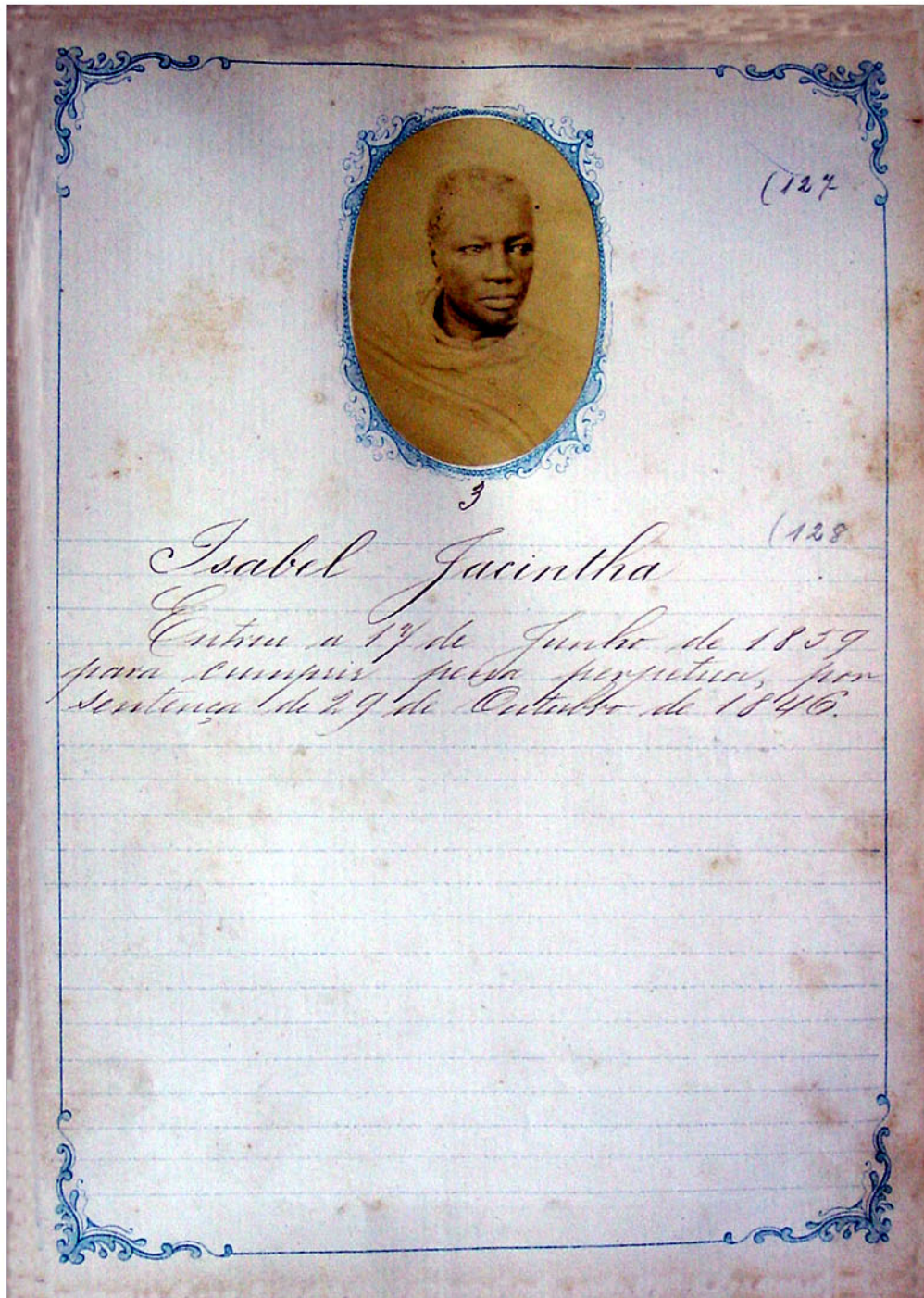


Imagem 134 - Página do álbum da "Galeria de condenados" com retrato de Isabel Jacintha. Rio de Janeiro, c. 1872.

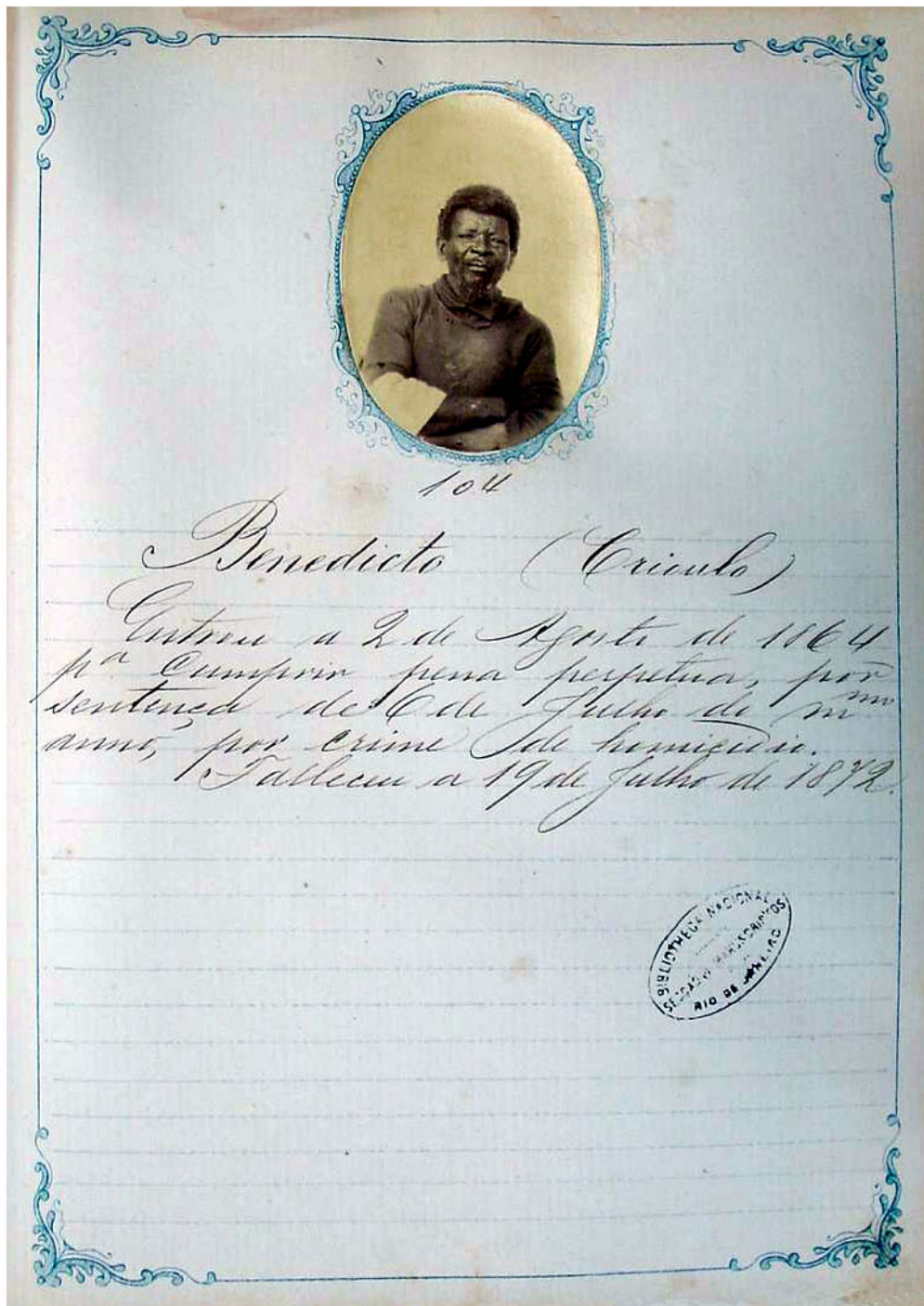


Imagem 135 - Página do álbum da "Galeria de condenados" com retrato de Benedicto Crioulo. Rio de Janeiro, c. 1870-1871.

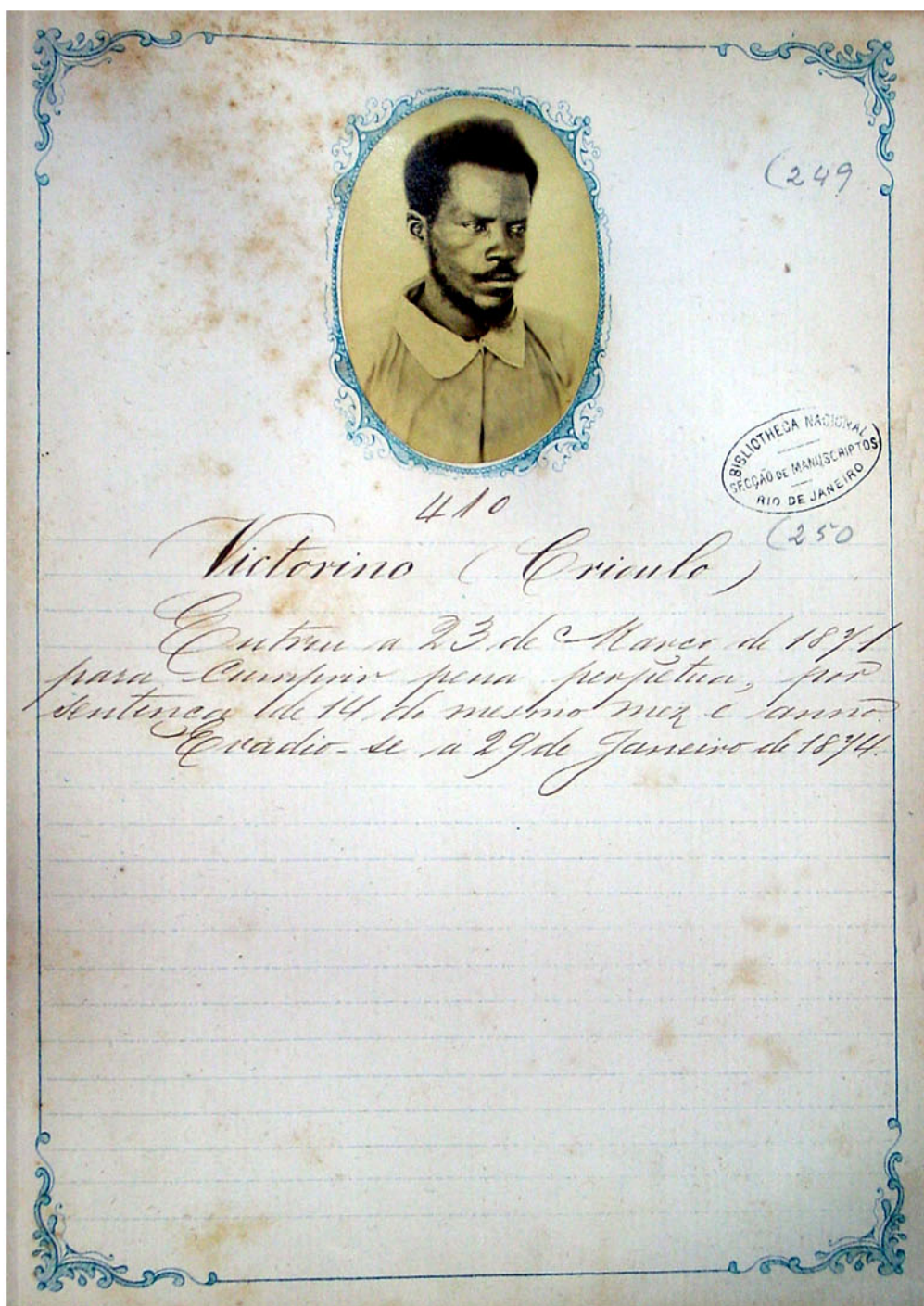


Imagem 136 - Página do álbum da "Galeria de condenados" com retrato de Victorino Crioulo. Rio de Janeiro, c. 1872.

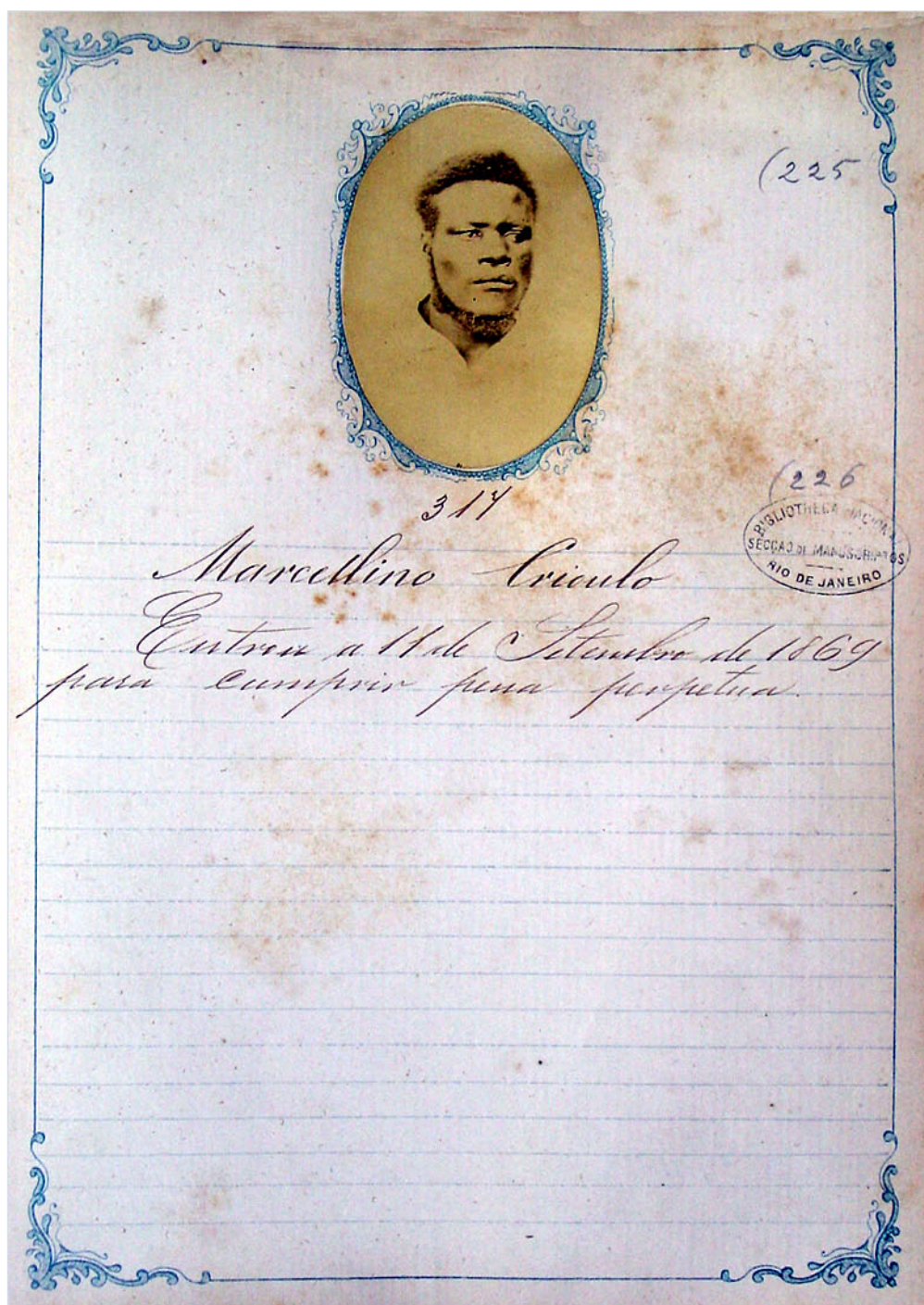


Imagem 137 - Página do álbum da "Galeria de condenados" com retrato de Marcellino Crioulo. Rio de Janeiro, c. 1872.

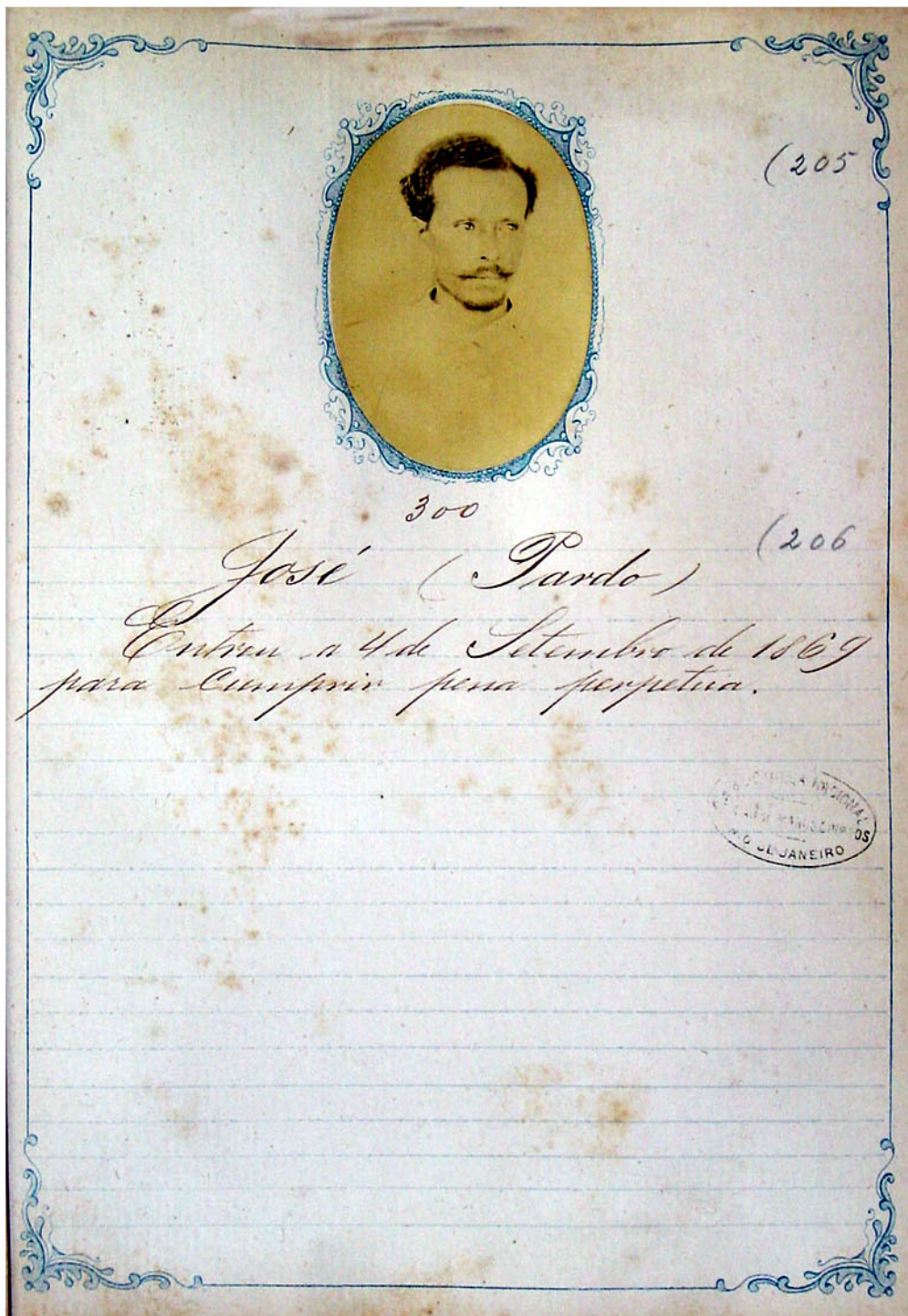


Imagem 138 - Página do álbum da "Galeria de condenados" com retrato de José Pardo. Rio de Janeiro, c. 1872.

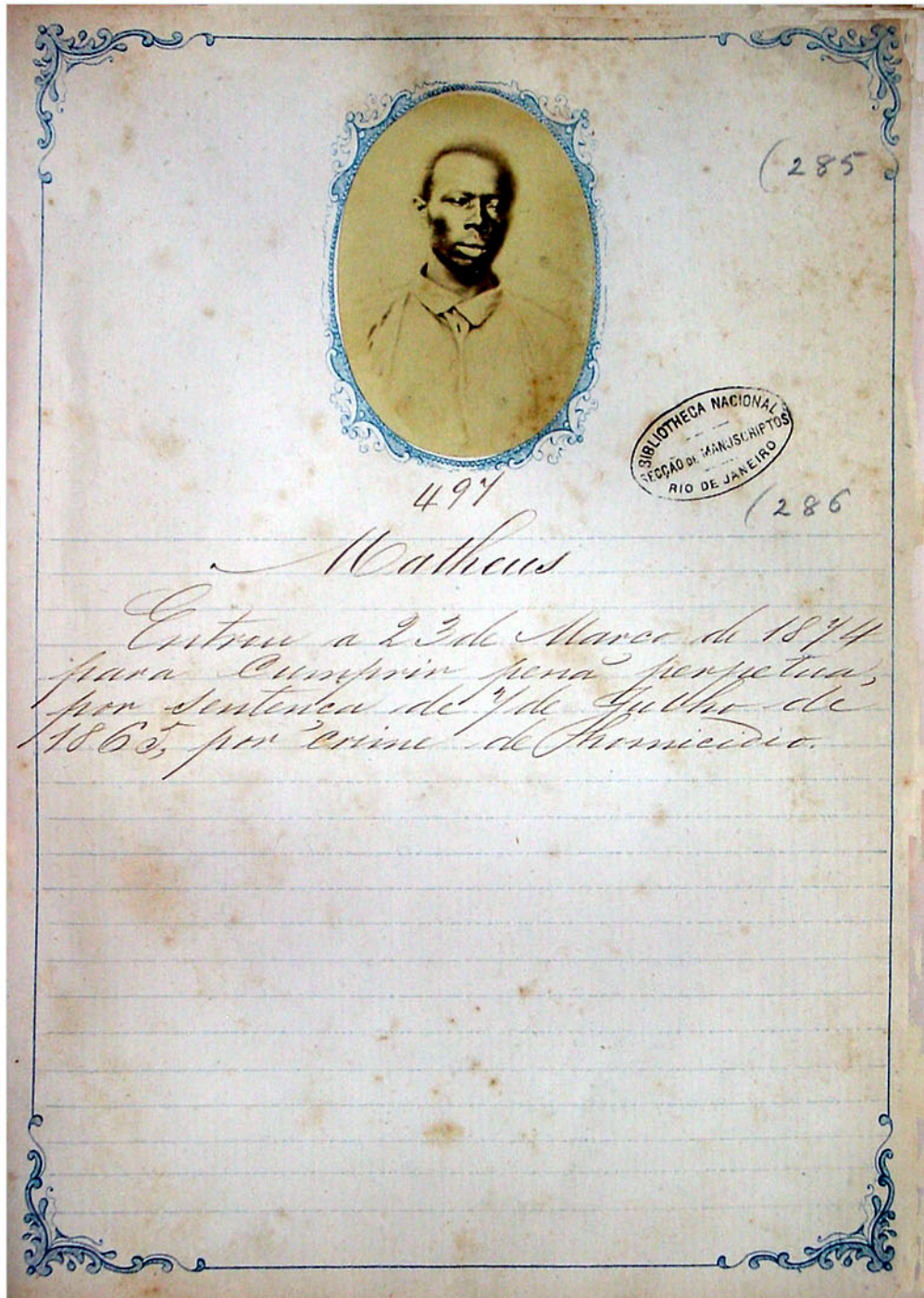


Imagem 139 - Página do álbum da "Galeria de condenados" com retrato de Matheus. Rio de Janeiro, c. 1874.

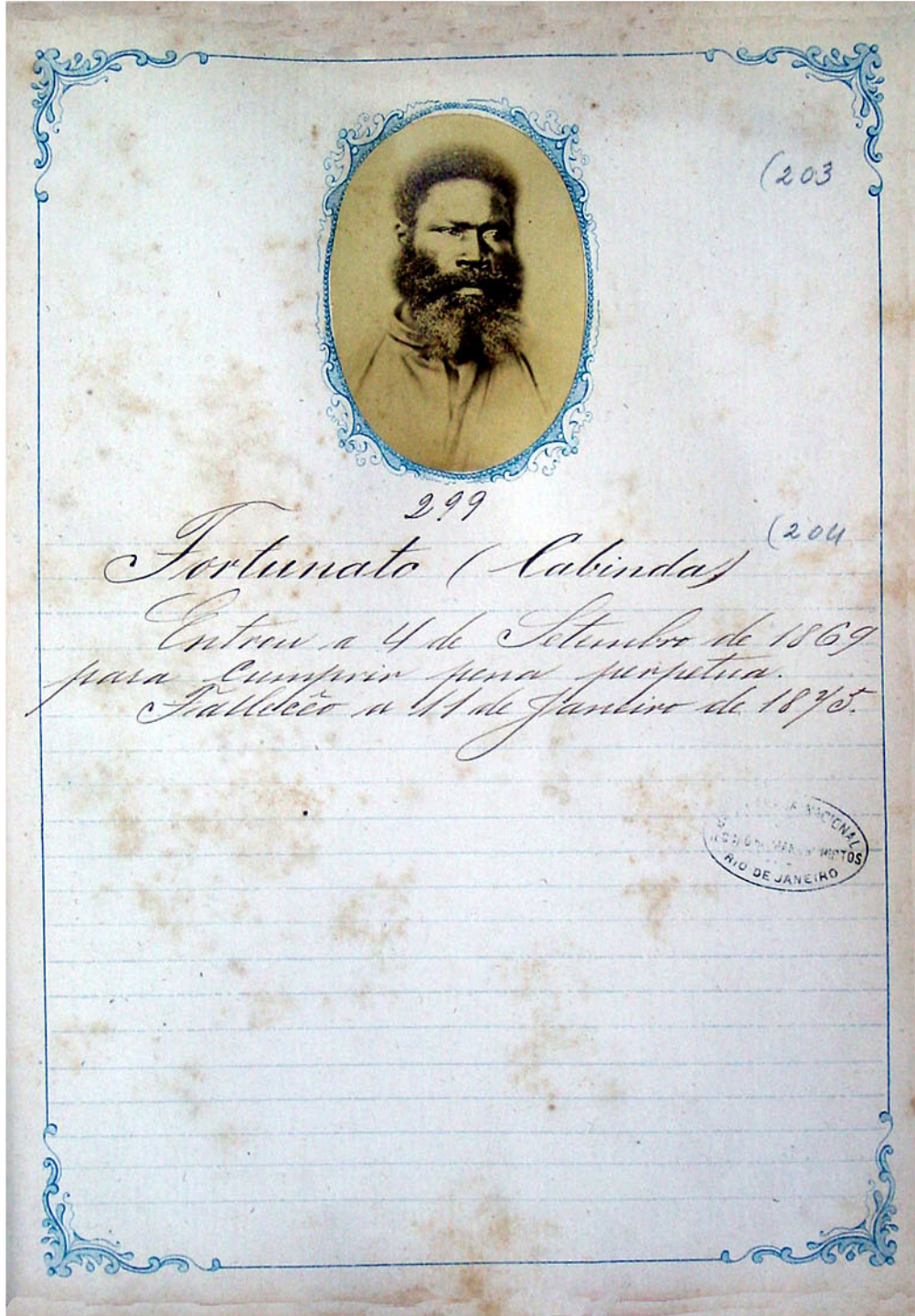


Imagem 140 - Página do álbum da "Galeria de condenados" com retrato de Fortunato Cabinda. Rio de Janeiro, c. 1872.

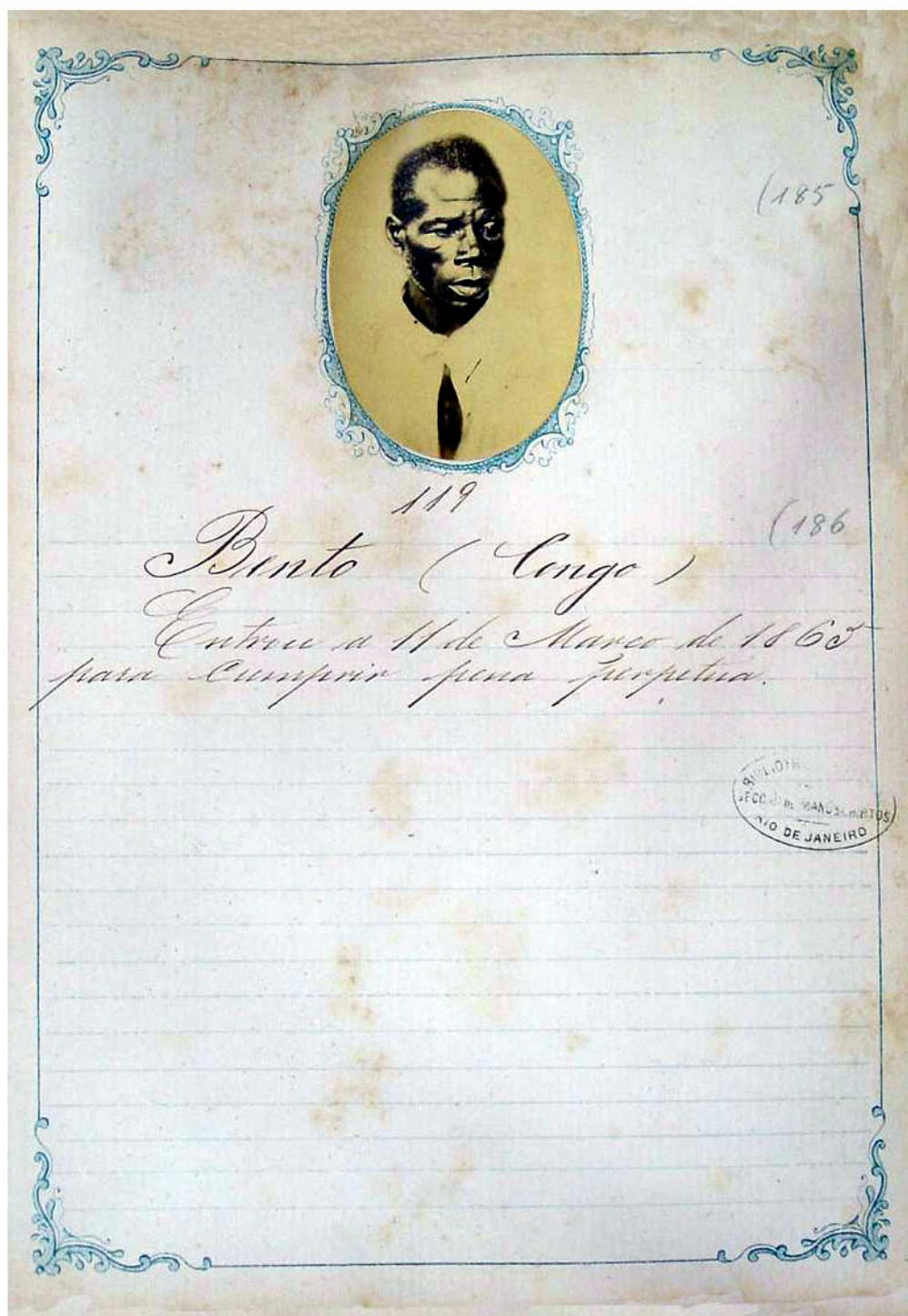


Imagem 141 - Página do álbum da "Galeria de condenados" com retrato de Bento Congo. Rio de Janeiro, c. 1872.

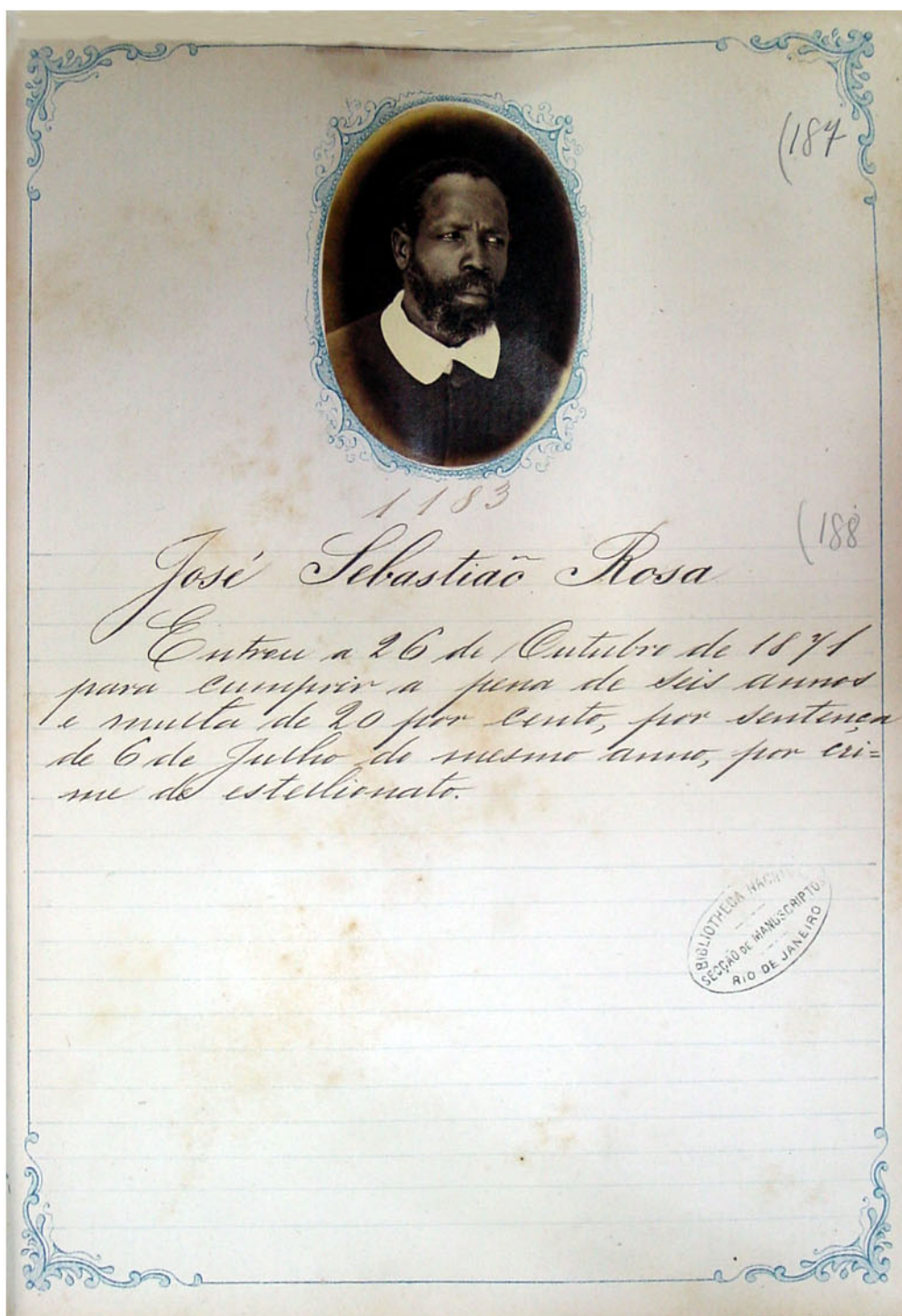


Imagem 142 - Página do álbum da "Galeria de condenados" com retrato de José Sebastião Rosa (conhecido como Juca Rosa). Rio de Janeiro, c. 1872-1873.

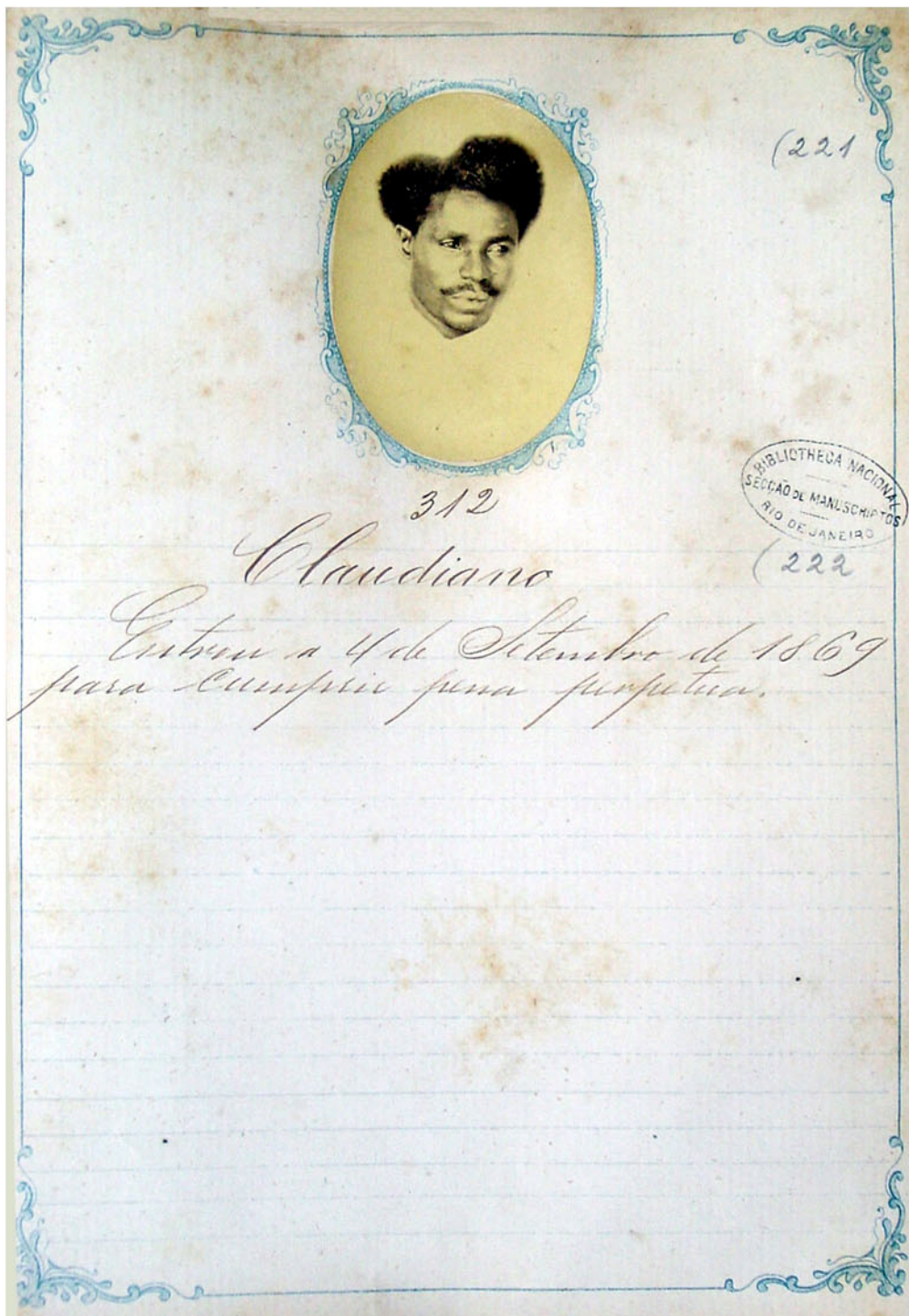


Imagem 143 - Página do álbum da "Galeria de condenados" com retrato de Claudiano. Rio de Janeiro, c. 1872.

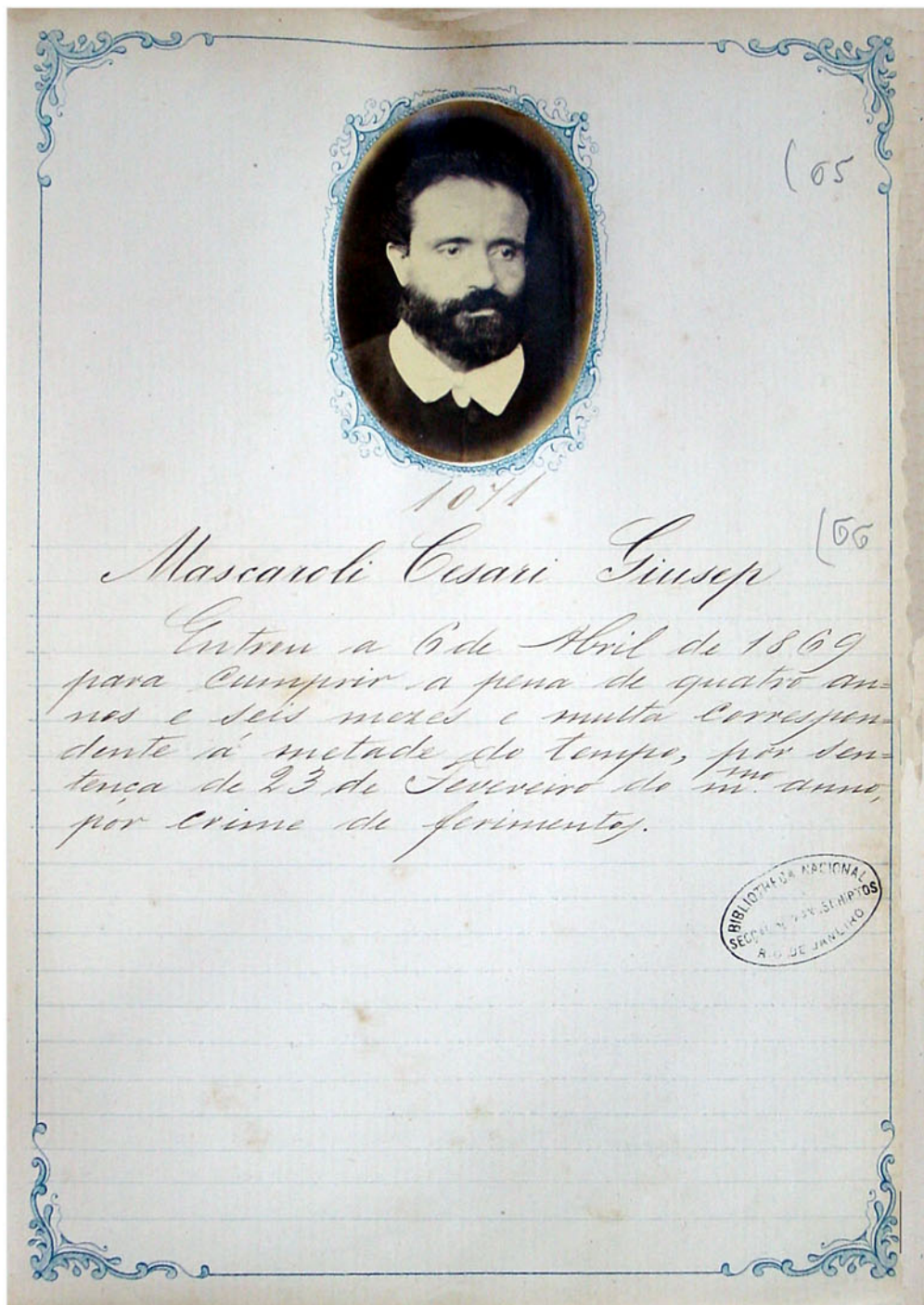


Imagem 144 - Página do álbum da "Galeria de condenados" com retrato de Mascaroli Cesari Giusep. Rio de Janeiro, c. 1872-1873.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)